

Vinni Lucherini
***Esplorazione del territorio, critica delle fonti,
riproduzione dei monumenti:
il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz***

[A stampa in *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali*. Atti del convegno internazionale (Parma, 2006), Milano, Electa, 2007, pp. 537-553 © dell'autrice - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali", www.retimedievali.it].

Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz (1832-1842)

Vinni Lucherini

Nel 1831, nel corso di un viaggio in Italia di impronta ancora tutta romantica¹, un giovane originario di Dresda, Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855), si accingeva, ancora inconsapevolmente, a rivoluzionare lo sguardo sull'architettura medievale dell'Italia meridionale. L'incontro in Toscana, nel 1832, con Carl von Rumohr² (1785-1842), autore delle già celebri *Italianische Forschungen*³, innescò in lui il detonatore di un metodo di studio all'avanguardia nell'Europa del tempo. Durante i successivi dieci anni, dal 1832 al 1842, Schulz costruì una prassi di ricerca storico-artistica basata da un lato su un'attenta osservazione, descrizione e illustrazione grafica dei monumenti, dall'altro sul confronto tra i risultati dello sguardo e lo studio critico delle fonti letterarie e documentarie. Proprio grazie all'incontro con Rumohr, Schulz si allontanò infatti dalla lettura romantica del Medioevo per avvicinarsi, con gli strumenti che gli venivano dalla contemporanea storiografia tedesca⁴, a quella rigorosa pratica di ricerca derivata dalla combinazione tra analisi dei monumenti e esame dei documenti che, ad esempio, l'École de Chartes a Parigi imporrà come regola solo alla fine degli anni quaranta dell'Ottocento⁵.

Il metodo applicato da Schulz all'indagine sull'architettura medievale dell'Italia meridionale è degno di considerazione, al di là dello specifico contributo scientifico dato alla conoscenza dei monumenti del Sud, innanzitutto perché si colloca su di una posizione fortemente pionieristica in un'Europa che iniziava proprio in quel momento a scoprire l'arte del Medioevo. Gli studi di Schulz sul Medioevo meridionale (tuttora fondamentali, soprattutto, ma non solo, per la parte relativa ai documenti d'archivio) rimasero però a lungo dimenticati: i suoi *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*⁶, la prima grande opera dedicata all'arte medievale dell'Italia meridionale, progettata da Schulz fin da quel lontano 1832, furono infatti dati alle stampe, postumi, a Dresda, solo nel 1860, circa trent'anni dopo la loro prima elaborazione.

L'opera di Schulz ha goduto, sia al momento della pubblicazione, sia nei decenni successivi, di una considerevole sfortuna critica. Benché citata da chiunque si sia avvicinato all'arte medievale del Meridione, essa non ha in effetti avuto alcun seguito, non è stata recepita né in Italia né all'estero come una novità da imitare, non ha fatto scuola. Al di là del fatto che prima dell'esordio di Émile Bertaux sulla scena del Meridione occuparsi dell'arte dell'Italia meridionale suonava in Europa quasi come una sorta di eccentricità, nel Novecento e in tempi più recenti Schulz si è menzionato per correttezza di informazione, ma quel che pensava sulle architetture dell'Italia meridionale in fondo poco ha contato ai fini della loro interpretazione. E a ciò ha forse contribuito, almeno in Italia, anche il fatto che il libro sia stato scritto in tedesco e non sia stato mai tradotto in italiano.

In quest'occasione proverò ad illustrare la genesi del lavoro di Schulz, la sua fisionomia intellettuale, il contesto culturale europeo ed italiano in cui la pubblicazione prese forma, le modalità di ricezione (o di rifiuto) della sua opera dopo il 1860.

La riscoperta dell'arte medievale e il metodo Rumohr in fieri: Schulz di fronte ai monumenti e alle fonti dell'Italia meridionale (1832-1842)

Heinrich Wilhelm Schulz era giunto nella Penisola nell'autunno del 1831, a ventitré anni, con l'intento di studiare la storia poli-

tica del paese⁷. Attratto da indefiniti sentimenti di nostalgia ("von unbestimmten Gefühlen der Sehnsucht gelockt"⁸, come confesserà egli stesso, anni dopo, usando non a caso la parola "Sehnsucht"⁹, così ricca di risonanze letterarie), il giovane studioso sassone visitò le mete consuete di un viaggiatore tedesco in Italia, ma di fronte alle imponenti vestigia artistiche della Toscana medievale, alle memorie universali della Città eterna, e soprattutto di fronte alla magnificenza di Napoli, ogni proposito di approfondire i suoi interessi politici scomparve. In particolare, proprio la bellezza straordinaria di Napoli ("Tempel der Natur"), ed insieme la consapevolezza che ben presto egli acquisì che si trattava di territori sconosciuti alla storiografia europea, lo convinsero a rivolgere i suoi interessi e la sua attenzione verso i monumenti medievali dell'antico Regno di Napoli: "Erhoben von der grossartigen Eindrücken des mittelalterlichen Toscana, der inbrüstig sehnsuchtsvollen Kunst der Umbrer und der welthistorischen Erinnerungen des ewigen Rom", scrisse Schulz, molti anni dopo, nella prefazione alla sua opera, "welte ich dann in Neapels Tempel der Natur und liefs, von dem aufgeregten Leben der Gegenwart fern bleibend, meine Augen auf den alten, einfachen, frommen Bildern ruhn. Ein längeres Verweilen unter der bisher wenig beachten mittelalterlichen Denkmälern Neapels und eine genauere Beschäftigung mit den verschiedenen Werken über die Kunstgeschichte des gesammten Königreiches führte mich bald zu Ueberzeugung, dass in ihnen die Monumente des frühen Mittelalters, welche hier eigenthümlicher und von grösserer historischer Bedeutung sind, als die der folgenden Jahrhunderte, von den Kunstschriftstellern übergangen sind, während die späteren, insbesondere die vom dreizehnten bis zum sechzehnten Jahrhunderte, von Bernardo De Dominici mit erdichteten Persönlichkeiten und Ereignissen in Beziehung gesetzt waren, romanhaften Nachbildungen, die den Bestrebungen im Königreiche Neapel eine ähnliche Stelle in der Kunstgeschichte gewinnen sollten, wie Vasari durch sein untersterbliches Werk den rastlosen Bildungsfortschritten seiner toskanischen Mitbürger gesichert hat"¹⁰.

In queste parole sono già pienamente racchiusi il senso e le finalità delle scelte di Schulz, la prospettiva europea in cui si mosse, il retroterra locale di studi con il quale immediatamente si confrontò, la genesi stessa del lavoro che si accingeva a compiere. Quando, all'inizio degli anni trenta dell'Ottocento, Schulz prese la decisione di dedicarsi all'arte medievale dell'Italia meridionale, lo studio specialistico dell'arte del Medioevo europeo aveva appena cominciato a compiere oltralpe i suoi primi passi fuori dall'ambito della ricerca erudita¹¹. L'imponente opera di Jean Baptiste Séroux d'Agincourt (1730-1814), l'*Histoire de l'art par le Monumens depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI siècle*, sebbene frutto di un progetto formulato già tra il 1774 ed il 1777, ma ostacolato dallo scoppio della Rivoluzione, era stata edita in forma completa, in sei volumi, solo nel 1823¹², e tradotta in italiano nel 1826¹³, appena cinque anni prima che Schulz si recasse in Italia. Nel 1824, Arcisse de Caumont aveva pubblicato il suo *Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Âge*, ponendo le basi per una classificazione cronologica dei monumenti, ma l'*Essai* in effetti era un saggio preliminare, e i sette volumi del suo *Cours d'antiquités monumentales* uscirono a Caen, in

1. Georg Weinhold, *Ritratto di Heinrich Wilhelm Schulz*, 1855, da *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlas, Dresden 1860



Normandia, solo tra il 1830 e il 1841¹⁴. Quando, poi, proprio nel 1830, durante la Monarchia di Luglio, il ministro degli Interni Guizot istituì il posto di Ispettore generale dei Monumenti Storici di Francia, ricoperto prima da Ludovic Vitet e poi nel 1834 da Prosper Mérimée¹⁵, tale operazione politica codificò una tendenza alla riscoperta e allo studio del patrimonio medievale francese che solo da qualche tempo stava emergendo in superficie negli ambienti intellettuali, sia laici sia ecclesiastici, in parte, a suo modo, anticipata dal sorgere delle società regionali di eruditi¹⁶.

Questi anni in cui in Francia e in Italia esce a stampa l'opera di Séroux d'Agincourt (che proprio in Italia, a Roma, visse a lungo divenendo una sorta di istituzione egli stesso)¹⁷, questi anni in cui nascono le prime istituzioni nazionali europee di tutela patrimoniale e in tutta Europa si pubblicano lavori specificamente dedicati all'architettura del Medioevo¹⁸, ebbene, questi sono esattamente gli stessi anni in cui Schulz arriva in Italia e decide di dedicarsi all'arte medievale del Meridione. E sebbene nelle parole di Schulz non vi sia alcun riferimento al lavoro di Séroux d'Agincourt o alla storiografia francese degli anni trenta e al suo precoce interesse per l'architettura medievale, sono persuasa, e mi riservo di tornarci più avanti, che di quel fervore di attività Schulz conoscesse bene almeno la pubblicazione di Séroux d'Agincourt, e più di tutto le magnifiche incisioni che ne corredevano i testi¹⁹, costituendo in qualche modo la parte più rilevante dell'intero

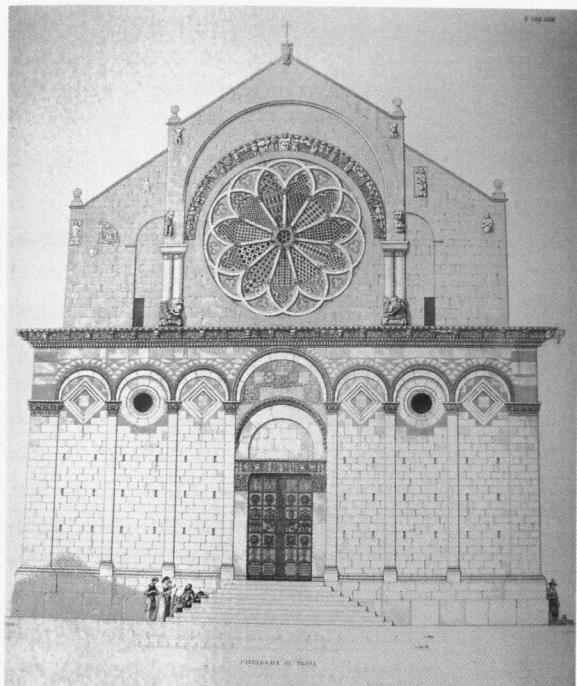
progetto, convinto com'era lo studioso francese che le opere dovevano parlare da sole e che lo storico dovesse limitarsi tutt'al più ad aggiungere qualche osservazione di commento al loro già esplicito linguaggio visivo. Altro, comunque, e dichiaratamente diverso da quello francese era l'orizzonte mentale di Schulz, il quale riconobbe apertamente di avere un solo, forte debito intellettuale, confessando, senza reticenze, anzi con un certo compiacimento, che l'idea originaria di pubblicare un'opera sull'arte medievale del Sud dell'Italia gli era stata suggerita da Carl Friedrich von Rumohr²⁰, lo storico dell'arte tedesco definito da Julius von Schlosser "il fondatore della nuova indagine artistica"²¹.

Su un terreno di ricerca piuttosto differente sia tematicamente, sia cronologicamente, sia geograficamente dall'ambito di Séroux d'Agincourt, Carl von Rumohr, nelle sue *Italienische Forschungen*, pubblicate tra il 1827 e il 1831²², si era concentrato in particolare sulla pittura dei primitivi italiani, teorizzando la necessità di fornire un fondamento scientifico alla storia dell'arte, un fondamento da costruirsi sul confronto tra l'osservazione autoptica dei materiali e la verifica sui testi letterari e documentari dei dati formali emersi dall'analisi filologica delle opere²³. E questo non senza espliciti nessi con il metodo di critica delle fonti inaugurato nel campo della storia antica da Barthold Georg von Niebuhr, con il quale il barone von Rumohr ebbe a Roma un'assidua frequentazione²⁴. Spettò d'altronde a Rumohr il merito di aver per primo attirato l'attenzione, peraltro "da vero conoscitore"²⁵, su artisti fino a quel momento ignorati o disprezzati, giungendo non di rado a ristabilire una condivisibile sequenza dei principali fatti dell'arte medievale italiana, tra i quali è almeno il caso di ricordare la definitiva restituzione a Simone Martini della *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena²⁶.

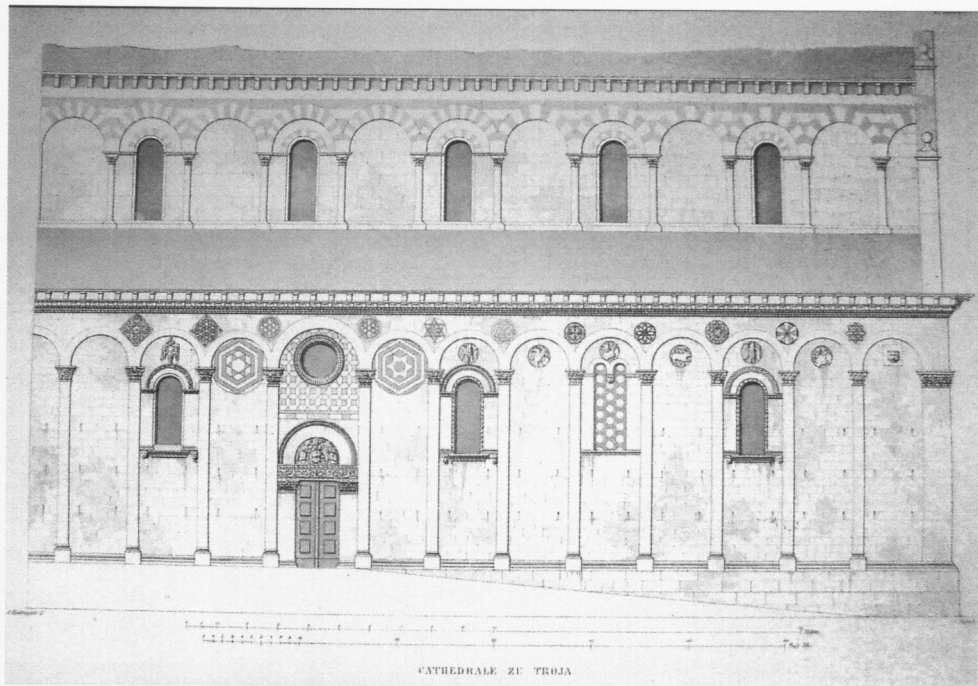
Fin dal suo arrivo in Italia nel 1831, Heinrich Schulz aveva intrattenuto con Rumohr un ininterrotto rapporto scientifico²⁷. E fu appunto Rumohr, all'inizio del 1832, a proporre a Schulz di dedicarsi ad uno studio sistematico del Medioevo meridionale, sorta di completamento delle *Italienische Forschungen* su un terreno di indagine ancora inesplorato dell'arte medievale: "Im zweiten Jahre meines Aufenthaltes in Italien forderte Herr von Rumohr, mit dem ich seit meiner Abreise von Deutschland einen unterbrochenen wissenschaftlichen Verkehr unterhalten hatte, durch Mitteilungen meinerseits veranlasst, mich auf, seinen 'Italienischen Forschungen' eine entsprechende besondere Arbeit über diese von ihm gänzlich unberücksichtigt gelassen Theile mittleren Italien gethan, in Bezug auf das südliche hinzufügen"²⁸. Non è da escludersi che Rumohr, spinto dall'entusiasmo provato dal più giovane studioso al cospetto della ricchezza artistica del Sud, nel fargli questa inusuale e inattesa proposta scorresse in Schulz l'opportunità di mettere a frutto il proprio metodo di ricerca su un'area priva di una forte tradizione di studi sull'arte del Medioevo. In tal modo Schulz avrebbe potuto fare per l'Italia meridionale ciò che Rumohr stesso aveva fatto per l'Italia centrale, quando, su basi documentarie e a partire da un meticoloso lavoro negli archivi²⁹, questi aveva confutato alcune delle più note opinioni del Vasari sulla pittura dei primitivi toscani³⁰.

E malgrado che il Regno di Napoli non avesse avuto un Vasari, uno storiografo dell'arte che ne avesse messo in valore, all'in-

2. Anton Hallmann, *cattedrale di Troia, facciata*, 1835, da *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlas, Dresden 1860, tav. XXXII



3. Anton Hallmann, *cattedrale di Troia, prospetto laterale*, 1835, da *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlas, Dresden 1860, tav. XXXIV



terno di un sistema organico, la produzione artistica medievale e rinascimentale, Napoli poteva pur sempre contare su Bernardo De Dominici, le cui *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani* erano state pubblicate fin dal 1742³¹. Ma Schulz, non è dato sapere se autonomamente o su suggerimento dello stesso Rumohr, subito comprese, fin dal suo primo approccio con la letteratura artistica meridionale e verosimilmente ben prima che, a metà Ottocento, se ne accorgessero gli studiosi locali, che il biografo degli artisti napoletani aveva fondato buona parte della sua impalcatura narrativa su personalità inventate e su romanzesche contraffazioni della tradizione documentaria³². La sequenza dei fatti lascerebbe infatti pensare che Schulz si accorse delle invenzioni di De Dominici qualche anno prima che queste venissero per la prima volta smascherate da Luigi Catalani³³, e lo stesso Benedetto Croce, che in un noto articolo intitolato *Il Falsario* ferocemente ironizzò sulle invenzioni di De Dominici, sembrava essere del parere che in questo campo Schulz fosse stato un vero e proprio precursore³⁴. Schulz si rese infatti ben presto conto che quelle invenzioni, che nella volontà di De Dominici avrebbero dovuto garantire al Regno di Napoli un posto analogo a quello che Vasari aveva durevolmente assicurato alla Toscana, quelle invenzioni che tanto peso avevano avuto e ancora avranno sullo stato della storia dell'arte meridionale (si pensi all'uso che ancora ne fa Demetrio Salazarò nella seconda metà dell'Ottocento)³⁵, potevano essere ormai denunciate solo con lo strumento di una sistematica rilettura delle fonti letterarie e documentarie. Soltanto mettendo a confronto i caratteri specifici di ciascun monumento medievale meridionale con il dettato delle fonti, meridionali e non, il giovane storico sassone poteva trovare la maniera di sfilare la trama intessuta dall'abile De Dominici, distruggendone pazientemente anche l'ordito.

Il debito intellettuale contratto da Schulz nei confronti di Rumohr fin dal 1832 fu idealmente ripagato attraverso lo studio scientifico dell'arte meridionale che Schulz condusse scrupolosamente per circa dieci anni. Di quel debito resta traccia anche nel-

la biografia che Schulz redasse alla morte del maestro. Nel 1844, ad un anno dalla morte di Rumohr, Schulz pubblicava a Leipzig un volumetto dal titolo *Karl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften*³⁶. E nonostante Rumohr non avesse fatto in tempo a dettare a Schulz, come avrebbe desiderato, fatti, opinioni e idee che voleva fossero inseriti nella sua biografia, Schulz poté disporre del materiale autografo che Rumohr gli fornì prima di morire e delle lettere che questi gli aveva inviato nel corso della loro amicizia.

Esplorare il territorio, osservare le architetture, riprodurle nei solchi del rame: Schulz, Hallmann, Cavallari e l'illustrazione grafica del Meridione

Presa la decisione di sottoporre a nuova indagine i monumenti di ogni parte dell'antico Regno di Napoli, Schulz diede il via alle sue esplorazioni sul territorio con il proposito di esaminare *de visu* tutti monumenti di cui trovava traccia nelle carte e nella gran mole dell'erudizione meridionale, non senza imbattersi, fin dal suo impatto con il Sud, in edifici, chiese, palazzi, dei quali invece non vi era alcuna traccia nella letteratura locale e che chiedevano solo di essere *ex novo* indagati e misurati: rovine, sembianze di un passato medievale interamente da ridisegnare e ricostruire. Consapevole però di non poter contare in nessun modo sull'esperienza visiva di chi lo aveva preceduto, perché in effetti nessuno lo aveva preceduto in questo terreno meridionale di indagine³⁷, Schulz prese fin da subito la decisione di far riprodurre graficamente i monumenti che passo dopo passo incontrava lungo il suo cammino nell'Italia meridionale. A differenza di quanto Rumohr aveva fatto per le sue *Italienische Forschungen*, nelle quali i valori narrativi prevalgono su quelli rappresentativi, e non a caso non vi è neanche un'illustrazione³⁸, Schulz comprese che la riproduzione degli oggetti di studio doveva procedere di pari passo con lo studio stesso, ma non doveva né sovrapporsi ad esso né anticiparlo³⁹. Uno degli aspetti più avanzati della ricerca compiuta da Schulz sull'architettura meridionale nacque proprio dalla volontà di ac-

4. Anton Hallmann, mosaico
pavimentale della cattedrale
di Otranto, particolare,
1835, da *Denkmäler der Kunst
des Mittelalters in Unteritalien*,
Atlas, Dresden 1860, tav. XLV



compagnare il suo scritto con un catalogo esaustivo di illustrazioni. Non si trattava di conservare dei monumenti un souvenir romantico, ma al contrario di fornire ai futuri fruitori del suo lavoro una documentazione visiva precisa, rigorosa e orientata esclusivamente verso il rilievo monumentale. Era necessario che dei monumenti esaminati si conservasse l'impronta, che se ne rilevasse le misure, che se ne disegnassero i contorni.

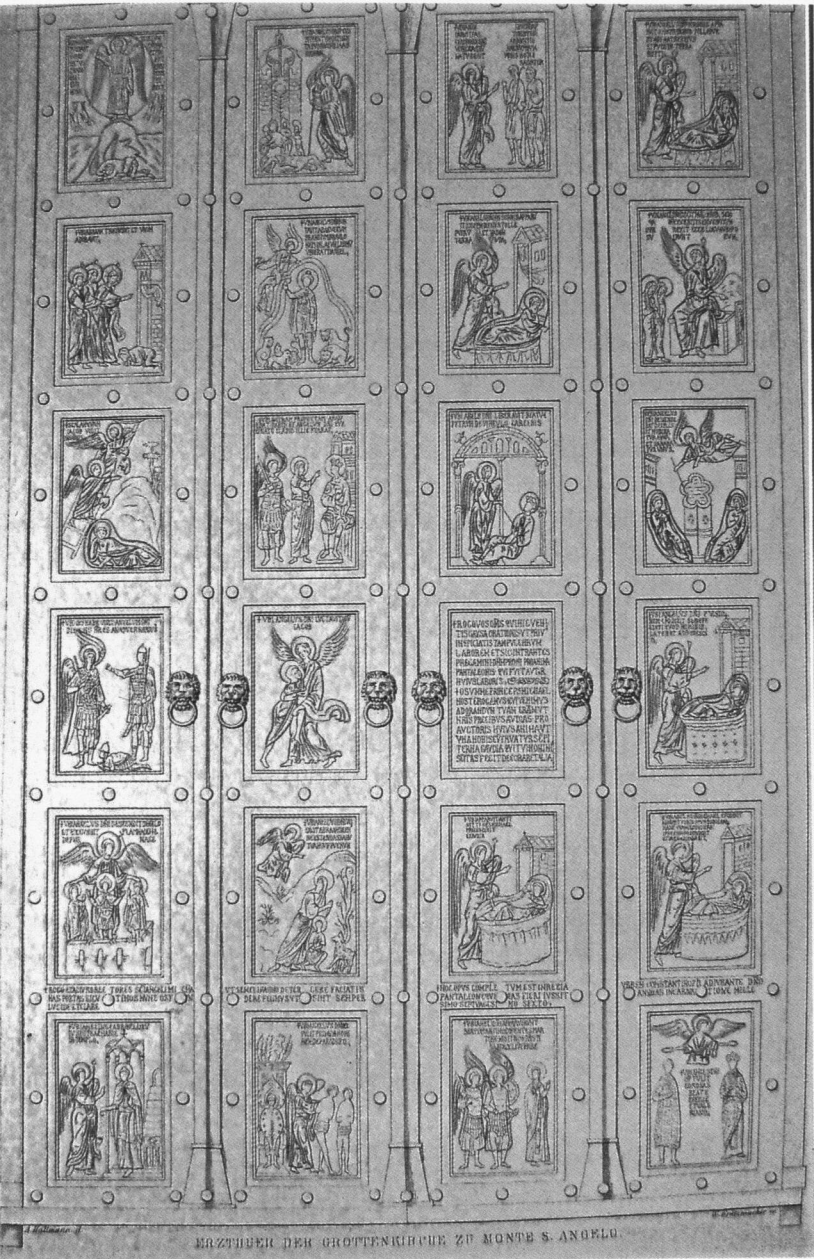
A quel primo viaggio nel Sud del 1831⁴⁰, ne seguirono, nei successivi dieci anni, molti altri. Nel 1832 Schulz si recò di nuovo a Napoli e nei suoi immediati dintorni. Nel 1833 si spinse verso le regioni più settentrionali del Regno, negli incontaminati Abruzzi, e da qui poi di nuovo verso il sud, in Puglia e in Calabria, alla ricerca delle tracce lasciate dai grandi potenti medievali: Roberto il Guiscardo, Federico di Svevia, Carlo d'Angiò. Il viaggio in quello che (dal 1816) era divenuto il Regno delle due Sicilie non era forse un'impresa facile (anche se Schulz non fa mai cenno alle difficoltà del percorso), ma dalle cattedrali pugliesi alle rovine magno-greche, "Bild an Bild, Denkmal an Denkmal", immagine dopo immagine, monumento dopo monumento,

Schulz riuscì ad attraversare in lungo e in largo l'intera Italia meridionale, e, dall'Adriatico al Tirreno, giunse infine a Palermo, dove decise di fermarsi per rimandare all'anno successivo l'esplorazione dell'isola⁴¹. Nell'estate del 1834, da Roma, dove aveva passato l'inverno impegnato nelle sue ricerche, partì infatti ancora una volta per Napoli⁴², con l'intenzione di raggiungere la Sicilia e percorrerla, senza limiti di tempo: Palermo, Cefalù, Monreale, ma anche Alcamo, Segesta, Marsala e Mazzara, Selinunte e Agrigento, Siracusa⁴³.

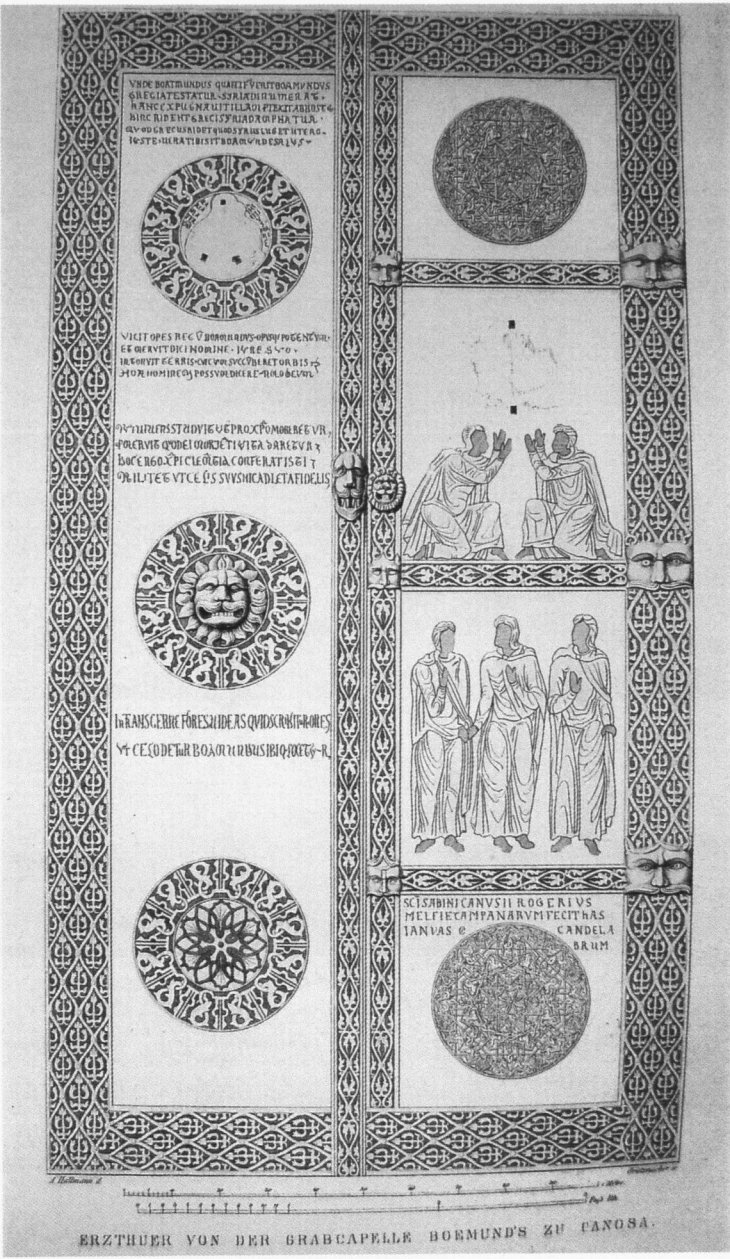
La necessità di far eseguire rilievi grafici dei monumenti studiati e le scelte che Schulz operò per conseguire il suo scopo aprono a questo punto un capitolo particolarmente interessante dell'approccio che la cultura primo ottocentesca instaurò con l'arte medievale. Il suo modello in questo ambito non fu sicuramente, come accennavo, il lavoro di Rumohr, ma fu probabilmente quello proposto da Séroux d'Agincourt che tra il 1789 ed il 1814 aveva inaugurato una nuova tendenza della storiografia artistica scegliendo di corredare i suoi volumi con un apparato vastissimo di riproduzioni grafiche dei monumenti dell'arte medievale, eseguite da disegnatori di straordinaria sensibilità, tra i quali, nell'ultima fase di redazione dell'opera, spiccano i nomi autorevoli di Humbert de Superville e William Young Ottley⁴⁴. A suo modo emulo, senza dichiararlo, del prestigioso modello che Séroux d'Agincourt ormai rappresentava per l'intera Europa, Schulz decise dunque che le opere meridionali che intendeva descrivere e sottoporre per la prima volta all'attenzione dei conoscitori dovevano essere innanzitutto trasferite su carta e poi incise sul rame. Fu in questa disposizione di spirito e di metodo che nell'inverno del 1834, a Roma, si imbatté in Anton Hallmann (1812-1845)⁴⁵, un giovanissimo architetto di Hannover, destinato in seguito a svolgere un ruolo non secondario nella Berlino di Schinkel (di cui peraltro ambì invano a prendere il posto).

In Hallmann Schulz riconobbe subito l'uomo del quale aveva bisogno per la realizzazione del proprio progetto ("den Mann, dessen ich zur befriedigenden Ausführung meiner Absichten bedurfte")⁴⁶. Già alla fine dell'estate del 1835, Schulz e Hallmann si recarono insieme in Campania e in Puglia, dove lavorarono intensamente al rilievo dei monumenti architettonici del territorio. A Roma, durante l'inverno tra il 1835 e il 1836, i disegni di Hallmann sollecitarono subito grande attenzione, fornendo a Victor Baltard (1805-1874), futuro architetto delle Halles di Parigi, che si apprestava ad intraprendere il suo viaggio verso la Puglia per incarico del Duca di Luynes, le necessarie indicazioni su monumenti che di lì a poco lo stesso Baltard avrebbe disegnato per l'opera di Jean Louis Alphonse Huillard-Bréholles sulla storia dei normanni e degli svevi, edita nel 1844⁴⁷. Ma al contrario di quanto si verificò per Baltard, i disegni che Hallmann fece per Schulz non costituirono semplicemente un corredo ornamentale del testo. Basti mettere a confronto l'incisione raffigurante Casteldelmonte in Hallmann e lo stesso soggetto in Baltard: l'una asciutta trascrizione di una struttura architettonica, l'altra tutta ombre e impeto romantico. A differenza di Baltard, che in certi casi raffigura vere e proprie scene di genere, non c'è nessuna figura umana nei disegni architettonici dell'Atlante dei *Denkmäler* (l'unica eccezione è la famiglia che siede sulle scale della Cattedrale di Troia), ma so-

5. Anton Hallmann, porta bronzea di Montesantangelo, 1835, da Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Atlas, Dresden 1860, tav. XXXIX



6. Anton Hallmann, porta bronzea del Mausoleo di Boemondo a Canosa, 1835, da Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Atlas, Dresden 1860, tav. X



prattutto non c'è alcun paesaggio nei disegni di Hallmann: gli edifici meridionali che Hallmann raffigura per Schulz sono scontrati⁴⁸, valorizzati nella loro sussistenza strutturale come oggetti di studio e non di ornamento, scandagliati nei loro dettagli formali quasi come esperimenti di laboratorio, forse segnali *ante litteram* del moderno paradigma indiziario tardo-ottocentesco⁴⁹, di sicuro un perfetto contraltare visivo al minuzioso lavoro che Schulz andava compiendo sul territorio meridionale dal punto di vista storiografico.

Schulz trovò in Hallmann il trascrittore fedele della sua concezione storiografica di impronta scientifica: la sicurezza grafica e la sensibilità per il valore espressivo della linea apparvero probabilmente, nel 1835, come una novità degna di grande attenzione, soprattutto in confronto con certi esiti della contemporanea pittura nazarena, della quale Hallmann fu deciso oppositore⁵⁰. Nei disegni di Hallmann delle cattedrali pugliesi, che da soli costituiscono la parte più consistente dell'Atlante di Schulz poi pubblicato nel 1860, non vi è alcuna concessione al decorativo, al fiabesco, o all'esotico, non vi è alcuna nostalgia per un Medioevo dai connota-

ti romantici⁵¹. Le forme degli edifici medievali del Meridione sono trasferite sulla carta con un'attitudine sperimentale che l'artista trovò poi modo di sviluppare compiutamente nell'ambiente scientifico (medico, in particolare) berlinese. A contatto con il fisiologo Émile Du Bois-Reymond (1818-1896), pioniere della misurazione strumentale delle forze biologiche, Hallmann riuscì infatti ad elaborare, in una serie di straordinari disegni (tuttora pressoché inediti), il concetto di "mechanische Schoenheit", la bellezza che nasce dall'applicazione delle leggi della fisica⁵².

Nell'estate del 1936, mentre Hallmann, inquieto e ambizioso, decideva di ripartire alla volta della Germania⁵³, Schulz si recava per la terza volta in Sicilia. Qui incontrava il giovane Saverio Cavallari (1809-1896), figura eclettica di architetto, ingegnere, incisore e archeologo, che tanta parte svolgerà nella Sicilia ottocentesca nell'ambito della tutela dei monumenti⁵⁴. Definito da Schulz "ein denkender Künstler", Cavallari, che non a caso aveva già cooperato attivamente con Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco⁵⁵, acquistando pratica e virtuosismo nel disegno dei monumenti, diede avvio alla sua collaborazione con Schulz ri-

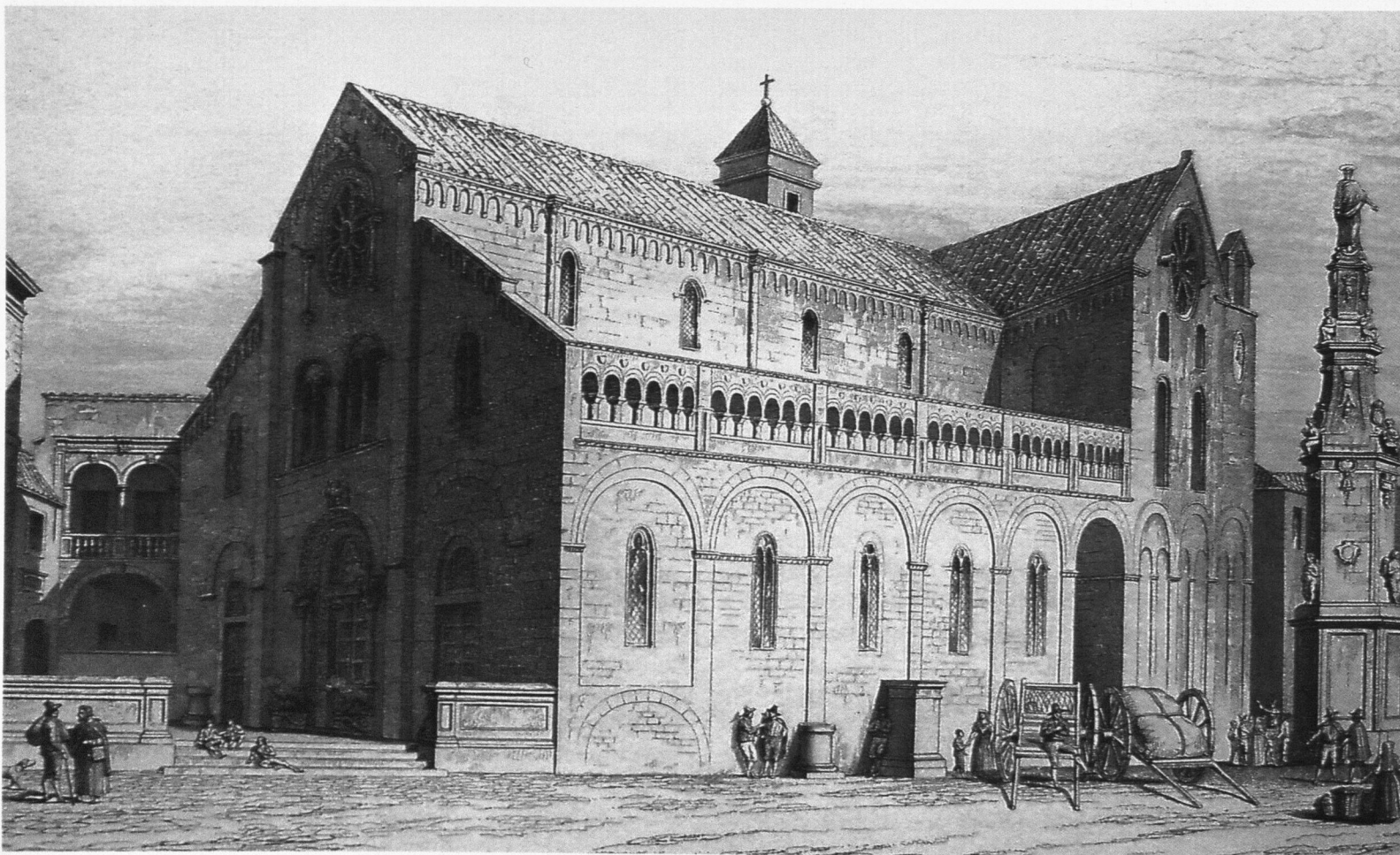
7. Victor Baltard, palazzo di Federico II a Foggia, 1836, da *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale...*, Paris 1844, Pl. XVII

8. Victor Baltard, cattedrale di Bitonto, 1836, da *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale...*, Paris 1844, Pl. XVI



producendo sulla carta i dettagli architettonici della Cattedrale di Monreale e i resti degli edifici arabi, dentro e fuori Palermo⁵⁶, in particolare quelli che non erano stati pubblicati da Serradifalco o che erano stati riprodotti in formato troppo esiguo da Jacob Ignaz Hittorff⁵⁷.

Da Palermo Schulz risaliva verso Napoli e passava l'inverno successivo in Italia meridionale dedicandosi a studi archeologici⁵⁸, ma nell'estate del 1837 Cavallari lo raggiungeva a Napoli e disegnava per lui l'Arco di Alfonso d'Aragona, le sepolture monumentali di Roberto d'Angiò e di Ladislao di Durazzo, e molti palazzi. Durante la Pasqua del 1838, Schulz si recava nuovamente a Palermo, al seguito di Sua Altezza il principe Giovanni di Sassonia⁵⁹. Nell'autunno successivo, riusciva finalmente a compiere il progettato viaggio in Abruzzo, ancora una volta in compagnia di Cavallari. Monumenti, chiese, cattedrali, pievi di campagna, e ancora pitture, cancelli, capitelli, pulpiti, architravi, portali: nulla sfuggì all'occhio e all'interesse di Schulz, tutto fu fedelmente riportato nei disegni di Cavallari. L'Abruzzo dimenticato, isolato, ignorato, cancellato dalla storiografia dell'arte italiana⁶⁰, trovava finalmente in Schulz un'attenzione nuova e consapevole, quasi settant'anni prima delle incursioni di Émile Bertaux e dell'accendersi delle luci sul patrimonio artistico della regione⁶¹. Rientrato a Roma con il suo carico di appunti e di disegni, in procinto di fare ritorno in Germania, Schulz decise però di scendere ancora una volta verso Napoli, nella speranza di poter finalmente compulsare il grande Archivio del Regno, fino a quel momento interdetto agli stranieri. Ma la fortuna era dalla sua parte: il ministro



9. Anton Hallmann, *Casteldelmonte*, 1835, da *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlas, *Dresden* 1860, tav. XXX

10. Victor Baltard, *Casteldelmonte*, 1836, da *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale...*, *Paris* 1844, Pl. XXII

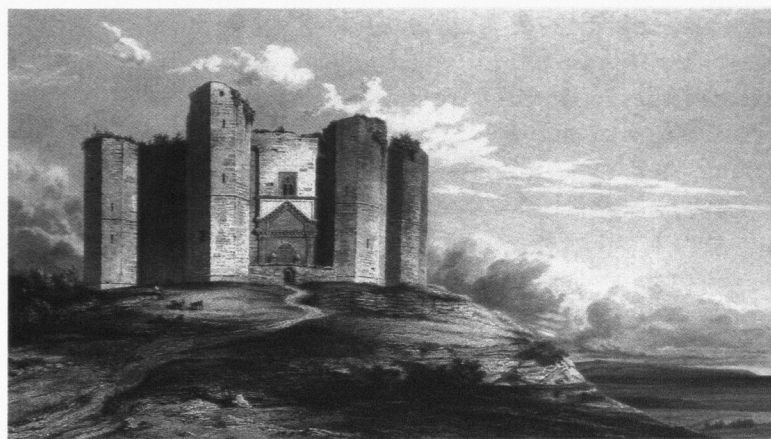
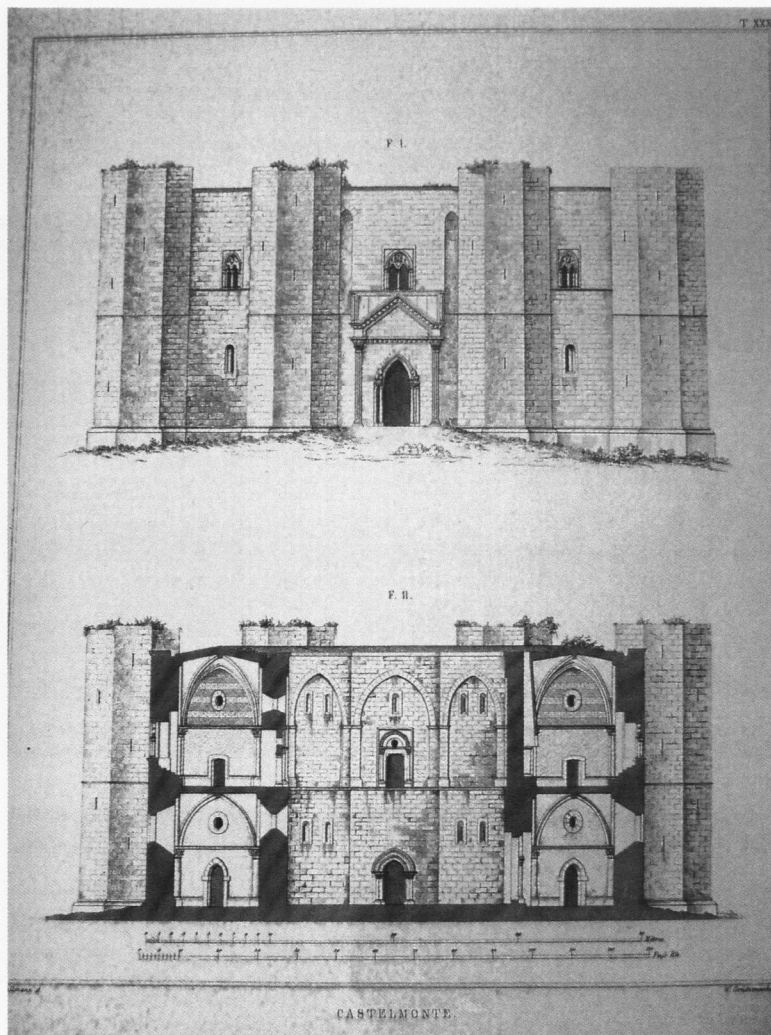
Nicolò Santangelo gli diede l'agognato nullaosta, e così Schulz trascorse un intero anno tra i documenti napoletani⁶². Infine, rientrò a Roma, vi passò ancora un anno⁶³, e nel 1842 fece definitivamente ritorno in Germania⁶⁴.

Un'opera dimenticata della storiografia artistica medievale primo-ottocentesca: i Denkmäler di Schulz e le ragioni della sua sfortuna critica

I resoconti del viaggio nel Sud di Heinrich Schulz, le sue osservazioni su un territorio studiato con la consapevolezza che non si trattava affatto di un unico insieme omogeneo ma di realtà artistiche differenti originatesi dalla storia, diversa e separata, di ciascun pezzo del Regno, confluirono in circa duecento taccuini e in centinaia di disegni che, nel 1842, a dieci anni circa dal suo primo soggiorno in Italia, Schulz portò con sé a Dresda⁶⁵.

Accolto con grandi onori alla corte di Federico Guglielmo IV di Prussia⁶⁶, Schulz, divenuto direttore delle Reali Collezioni di antichità di Dresda (*Direktor der Königlichen Sächsischen Antiken- und Münzsammlungen zu Dresden*), oltre che consigliere di corte (*Hofrath*) e di governo (*Regierungsrath*), presidente della Missione per le Collezioni artistiche e scientifiche della Sassonia (*Vorstand der Expedition für Kunst- und wissenschaftliche Sammlungen in Sachsen*), presidente dell'Accademia delle Arti (*Vorsitzender der Akademie der Künste*) e referente negli Affari dell'Accademia Reale e delle Collezioni per l'Arte e la Scienza presso il Ministero dell'Interno (*Referent in Angelegenheiten der Königlichen Akademie und der Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Sachsen bei dem Ministerium des Innern*), mise però da parte il lavoro che lo aveva impegnato e appassionato fino a quel momento e si dedicò pienamente alla tutela del patrimonio artistico sassone. Non fu solo un funzionario: fu uno degli intellettuali che misero in piedi la moderna struttura museale tedesca⁶⁷.

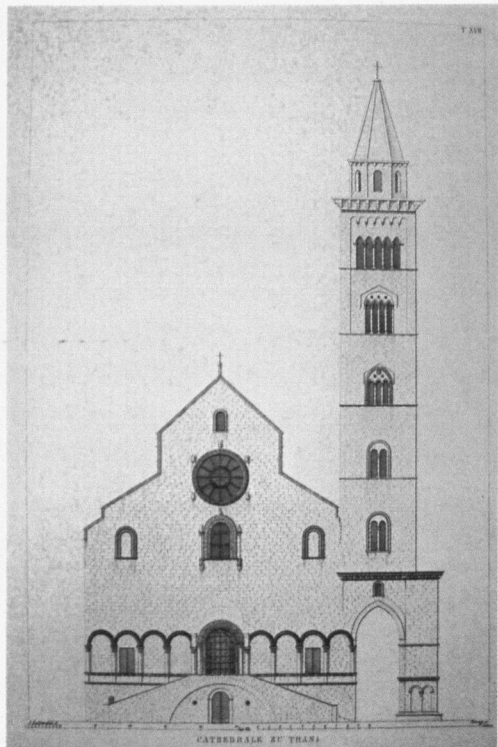
Quando nel 1855 lo colse la morte, Schulz era riuscito a scrivere solo un'intensa prefazione e alcune pagine dedicate alla Terra di Bari, lasciando il restante materiale manoscritto non ancora elaborato. A curarne la pubblicazione, all'indomani della sua morte, fu un allora illustre esponente della più alta aristocrazia prussiana, Ferdinand von Quast di Redensleben⁶⁸. Primo conservatore dei monumenti prussiani, Quast era divenuto nel 1842 il responsabile unico dell'inventariazione delle opere d'arte⁶⁹, compito per il quale ideò un sistema di classificazione basato su un dettagliato questionario, in cui dalle domande d'ordine generale si passava a scandagliare minutamente le forme, i materiali, le funzioni di ogni tipologia di oggetto, cominciando per le strutture architettoniche e chiudendo con gli oggetti decorativi e liturgici interni a quelle stesse strutture⁷⁰. Un suo primo catalogo dei monumenti prussiani apparve a Berlino tra il 1852 ed il 1864, ordinato per province⁷¹. Dai suoi scritti emerge che, dal punto di vista metodologico, non fu per nulla estraneo alla politica francese di classificazione e di tutela dei monumenti, e non fu alieno neanche dall'apprezzamento della cultura storiografica francese di ambito medievale: sua fu infatti la traduzione e la cura dell'edizione tedesca dell'opera di Seroux d'Agincourt, edita a Berlino e Francoforte tra il 1840 ed il 1845⁷².



Quast si assunse dunque il compito di mettere ordine nelle carte di Schulz e di provvedere alla loro pubblicazione. È a lui che sono da attribuirsi, pressoché interamente, le scelte redazionali dei *Denkmäler* di Schulz editi nel 1860: al primo volume egli destinò la trattazione dei monumenti della Terra di Bari, della Capitanata, della Terra d'Otranto e della Basilicata; nel secondo fece confluire i monumenti di Abruzzo, Molise, Terra di Lavoro, Principato e Calabria; il terzo fu consacrato per intero alla città di Napoli, che da sola occupava lo spazio più considerevole dei sessanta dei circa duecento quaderni lasciati da Schulz (ai monumenti della città furono aggiunte una storia dell'oreficeria nel Regno di Napoli ed una storia della pittura medievale nel medesimo

11. Anton Hallmann, *cattedrale di Trani*, 1835, da *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlas, *Dresden* 1860, *tav. XVII*

12. Victor Baltard, *cattedrale di Trani*, 1836, da *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale...*, *Paris* 1844, *Pl. XII*



territorio, pur esse trovate in stato di redazione frammentario); nel quarto volume furono raccolti quasi 500 documenti d'archivio che Schulz aveva trascritto⁷³. L'Atlas in gran folio comprendeva cento incisioni raffiguranti edifici meridionali, selezionate da Quast sul vastissimo materiale che Schulz aveva in parte già fatto incidere per la pubblicazione.

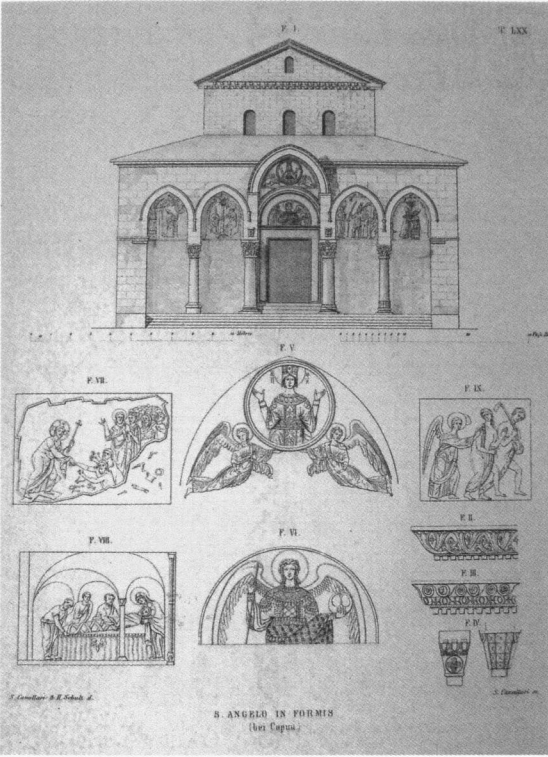
Nell'edizione del 1860 si distingue nettamente ciò che fu scritto da Schulz da ciò che derivò dalla rielaborazione di Quast, collocato ad evidenza tra parentesi quadre all'interno della pagina. Lo spazio dedicato a ciascun monumento non segue uno schema fisso all'interno del testo e dipende verosimilmente da ciò che Quast scelse dai taccuini di Schulz. Dallo spazio riservato alle cattedrali della Puglia, alla cui riscoperta Schulz aveva dedicato lunghi soggiorni, è destinato nell'opera un posto di primo piano. Ma non è dato sapere con certezza quanto profondamente Quast sia intervenuto nell'organizzazione stessa del materiale, o ad esempio se l'attenzione alle cattedrali pugliesi, i cui disegni da soli occupano una parte molto consistente dell'Atlante, è desunta da un progetto di Schulz o se è da attribuirsi unicamente ad una scelta di Quast. Dalla sequenza dei dati e delle notizie all'interno del testo pare che lo schema prevalente nei singoli capitoli dell'opera, in base al quale alle cattedrali viene dato uno spazio assolutamente preponderante, possa derivare da un'idea di Schulz. Non c'è capitolo che non si apra con la descrizione di una chiesa cattedrale: ad essa in genere è affidato il compito di evidenziare esemplarmente i caratteri peculiari del territorio esplorato.

La descrizione delle principali cattedrali del Meridione si apre sempre con un'introduzione storica, finalizzata innanzi tutto ad individuare le modalità di costruzione degli edifici: le cause della fondazione, il ruolo dei committenti, le modificazioni strutturali intercorse, le distruzioni, i restauri, le perdite di materiali altrimenti attestati. Rare osservazioni critico-estetiche (che non spingono quasi mai i confronti al di là di un ristretto ambito territo-

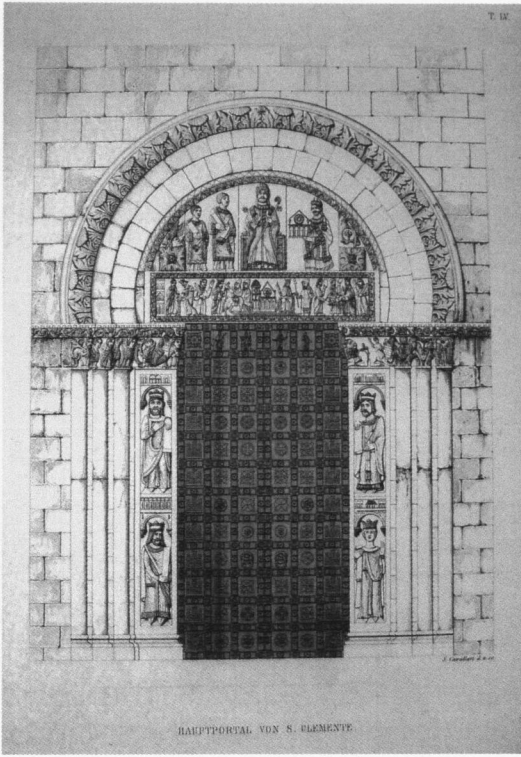
riale) sono inframmezzate ad un'analisi essenzialmente storica dei manufatti architettonici, come prodotti di irripetibili congiunture facenti capo a individui la cui attività di promozione delle arti trovava nei documenti contemporanei la più sicura verifica di autenticità. Iscrizioni dipinte, epigrafi dedicatorie, lapidi sepolcrali, documenti d'allogazione sostanziano l'ossatura dei singoli paragrafi. Descrizioni minuziose e pezze d'appoggio documentario sono tutto quel che Schulz intendeva proporre ai suoi lettori: un'operazione di metodo non poi così scontata.

In questo inedito approccio all'architettura delle cattedrali meridionali non è utilizzata alcuna etichetta stilistica. Quando Schulz impostò il suo studio, non poteva disporre di una classificazione dei monumenti che permettesse di riconoscere i diversi stili architettonici, o di ordinare le tipologie monumentali sulla base della trasformazione delle forme strutturali. Quando Schulz giunse nel Sud, Arcisse de Caumont aveva appena cominciato a suddividere per tipologie le architetture medievali e i loro elementi strutturali e decorativi. Quando Schulz nel 1832 vide le grandi cattedrali pugliesi e campane, la parola "romanico" era appena comparsa in Francia, ma il concetto ad essa legato non aveva ancora fatto sentire il suo peso nel resto dell'Europa⁷⁴. L'apparente semplicità dell'opera di Schulz così come emerge dalla pubblicazione postuma non deve però far dimenticare che la sua prassi di metodo anticipa temi e modalità che saranno oggetto di dibattito solo molto tempo dopo. I suoi testi asciutti, analitici, le sue accurate descrizioni quasi prive di commento⁷⁵, dimostrano che Schulz non inseguiva teorie precostituite (ipotesi benedettine, frescanti girovaghi e vaganti dalle Alpi all'Appennino, pittori e scultori giunti attraverso le vie di pellegrinaggio o al seguito di ricchi cortei imperiali, o altro che dir si voglia), non aveva a cuore un'interpretazione della produzione artistica meridionale filtrata attraverso ciò che avveniva o era avvenuto olttralpe o oltremare, ma aveva in mente un unico obiettivo: trovare gli elementi che con-

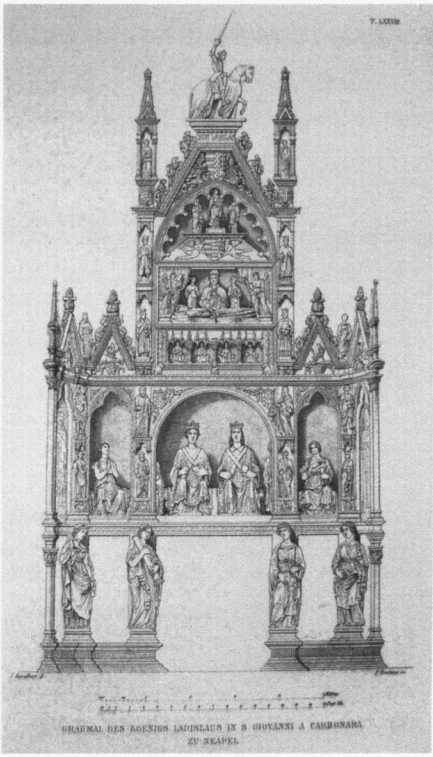
13. Saverio Cavallari e Heinrich Schulz, *Sant'Angelo in Formis*, 1837, da *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlas, Dresden 1860, tav. LXX



14. Saverio Cavallari, *portale principale di San Clemente a Casauria*, 1838, da *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlas, Dresden 1860, tav. LX



15. *Monumento sepolcrale di Ladislao di Durazzo a Napoli*, 1837, da *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlas, Dresden 1860, tav. LXXVIII



sentissero una verosimile corrispondenza tra lo stato degli edifici e le condizioni storiche ed economiche della loro edificazione.

Il caso di Napoli è esemplare al riguardo. Quando Schulz passa un intero anno chiuso nel Grande Archivio del Regno, le cui porte eccezionalmente gli erano state aperte, alla ricerca di documenti che testimoniassero del ruolo giocato dalla corte angioina nella committenza dei principali monumenti napoletani (e le grandi architetture religiose di diretta fondazione o almeno di patrocinio angioino, e gli altrettanto spettacolari sepolcri dei membri della dinastia), i documenti della cancelleria angioina riguardanti le committenze sovrane erano pressoché sconosciuti⁷⁶. Certo molto era stato reso noto soprattutto nel primo Seicento, prima da Giovan Antonio Summonte e poi da Bartolomeo Chiocciarello, l'uno storico di rango, antagonista degli invasori spagnoli e da questi incarcerato⁷⁷, l'altro coltissimo archiviario della Regia Camera della Sommaria⁷⁸. Entrambi conoscevano molto bene la storia della dinastia angioina e usarono i documenti per datare i monumenti. Ma né l'uno né l'altro erano storici dell'arte, così come non lo erano, né potevano esserlo, i descrittori della città, gli autori delle celebri guide della capitale del Regno, i vari Tarcagnola, De Falco, D'Engenio, Celano, Parrino, Sarnelli⁷⁹.

Allorché Schulz per la prima volta, da storico dell'arte e per giunta da storico dell'arte medievale, trascrisse i documenti d'archivio allo scopo di metterli in connessione con le opere, condusse un'operazione del tutto inedita, innanzitutto perché, anticipando quel che la storiografia napoletana proverà a fare solo alla fine dell'Ottocento, applicò precocemente il metodo di critica delle fonti appreso da Rumohr ad un territorio che era ancora del tutto privo di una tradizione in tal senso. Si consideri peraltro che la Società napoletana di Storia Patria nasce soltanto nel 1876, la pubblicazione dell'*Archivio storico delle province napoletane* inizia nel 1881, il primo numero della *Napoli Nobilissima* di Croce esce nel 1892. Negli stessi anni è datata anche l'attività dell'erudito to-

pografo Bartolommeo Capasso, i cui *Monumenta ad ducatus historiam pertinentia* (con la *Descriptio de Liburia*) sono editi nel 1881, la *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo* nel 1895⁸⁰. Se prestiamo attenzione al fatto che le esplorazioni di Schulz si collocano negli anni trenta dell'Ottocento, quando l'intero passato medievale (non solo quello del Sud) era ancora da esplorare, la sua opera è allora da considerarsi assolutamente pionieristica e perfettamente in linea con quanto proprio allora iniziava a verificarsi in altre regioni dell'Europa, in Francia o in Inghilterra o in Germania, ad esempio. Ma se consideriamo che essa fu pubblicata solo trent'anni dopo e per giunta attraverso un lavoro di redazione del testo compiuto a posteriori che inevitabilmente incise sullo spirito del progetto iniziale, allora ben si spiega perché la sua opera non ebbe l'accoglienza che a ragione avrebbe meritato.

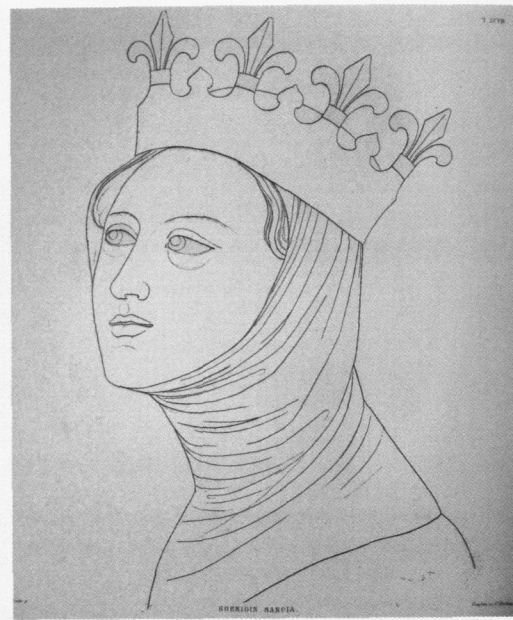
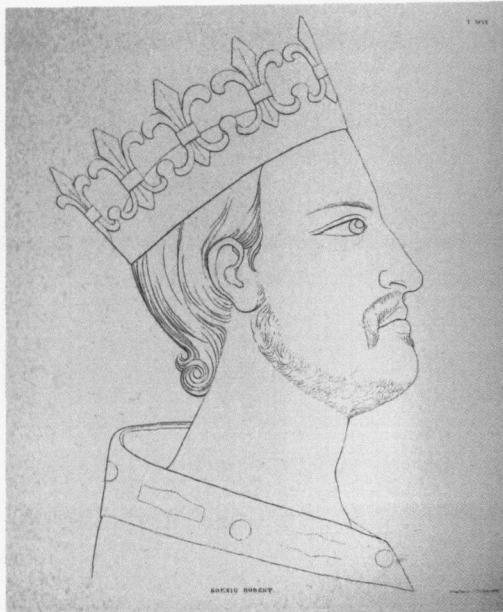
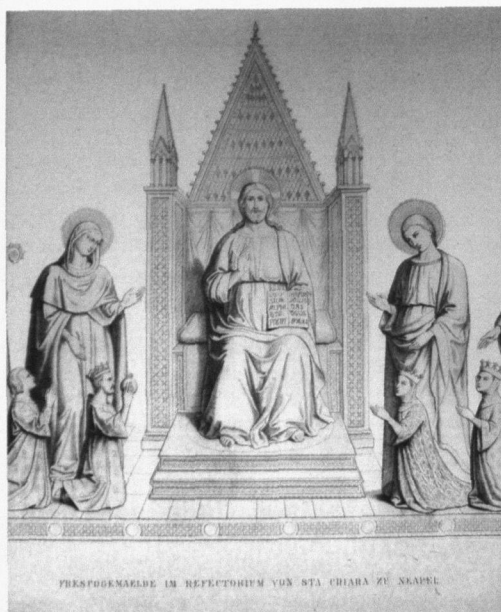
Eppure non posso negare di avere la sensazione che a contribuire alla mancata ricezione di Schulz nel Novecento non intervenne solo l'enorme ritardo della pubblicazione, o il fatto che in quei trent'anni di scarto, tra la genesi dell'opera e la sua uscita, l'Europa fosse radicalmente cambiata, e non solo sul piano storico-politico, ma anche, per quel che più ci riguarda, sul piano della storia dell'arte medievale (si pensi soltanto alle battaglie per l'indipendenza nazionale che in più luoghi condurranno alla nascita di una storiografia medievale di impronta tutta nazionalistica e identitaria)⁸¹. Al di là del fatto che quando l'opera di Schulz fu edita era di fatto già invecchiata, sorpassata dai fatti, dalla storia, dagli eventi, in verità ho il sospetto che a determinare la sorte dei *Denkmäler des Mittelalters* di Schulz, quasi settant'anni dopo la sua elaborazione e a quarant'anni dalla sua pubblicazione, abbia giocato un ruolo determinante Émile Bertaux, lo studioso francese che nel 1903 pubblicò una poi celeberrima opera sull'*Art dans l'Italie méridionale*⁸².

Nell'introdurre la novità della propria imponente impresa storiografica, nel tracciare un sintetico quadro dello stato degli studi

16. Anton Hallmann, affresco nel refettorio di Santa Chiara a Napoli, particolare, 1835, da *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlas, Dresden 1860, tav. LXXXIX

17. Anton Hallmann, affresco nel refettorio di Santa Chiara a Napoli, particolare, 1835, da *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlas, Dresden 1860, tav. XCVIII

18. Anton Hallmann, affresco nel refettorio di Santa Chiara a Napoli, particolare, 1835, da *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Atlas, Dresden 1860, tav. XCVIII



sull'arte del Medioevo meridionale e nel lamentare che il Sud fosse rimasto del tutto sconosciuto alla storia dell'arte ("Une moitié de la Terre des Arts est restée, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, une terre inconnue dans le domaine de l'histoire de l'art. Aujourd'hui encore, l'Italie du Sud est oubliée et comme dédaignée par les érudits qui étudient avec le plus d'amour les oeuvres d'artistes que le Moyen Âge et la Renaissance ont léguée à l'Italie moderne"), Bertaux individuava infatti puntualmente le due cause principali che avevano condotto a tale stato di cose: la prima, che Napoli non aveva avuto il suo Vasari; la seconda, che le *Vite* di De Dominici avevano svolto un ruolo assolutamente infausto sulla storiografia dell'arte posteriore al 1742. Ma pur ponendosi, con tali osservazioni, proprio sulla scia di ciò che Schulz aveva scritto più di cinquant'anni prima, Bertaux ne minimizzava senza scrupoli l'apporto innovativo, e nel contempo scagliava un giudizio durissimo sul "savant allemand" che lo aveva preceduto: "Cet étranger", scriveva Bertaux, che straniero era egli stesso, "un Saxon appelé Heinrich Wilhelm Schulz, est le premier qui ait essayé d'étudier méthodiquement et de reproduire en détail les monuments antérieurs au XVI^e [seziem] siècle qui étaient conservés dans les différentes provinces de l'Italie méridionale".

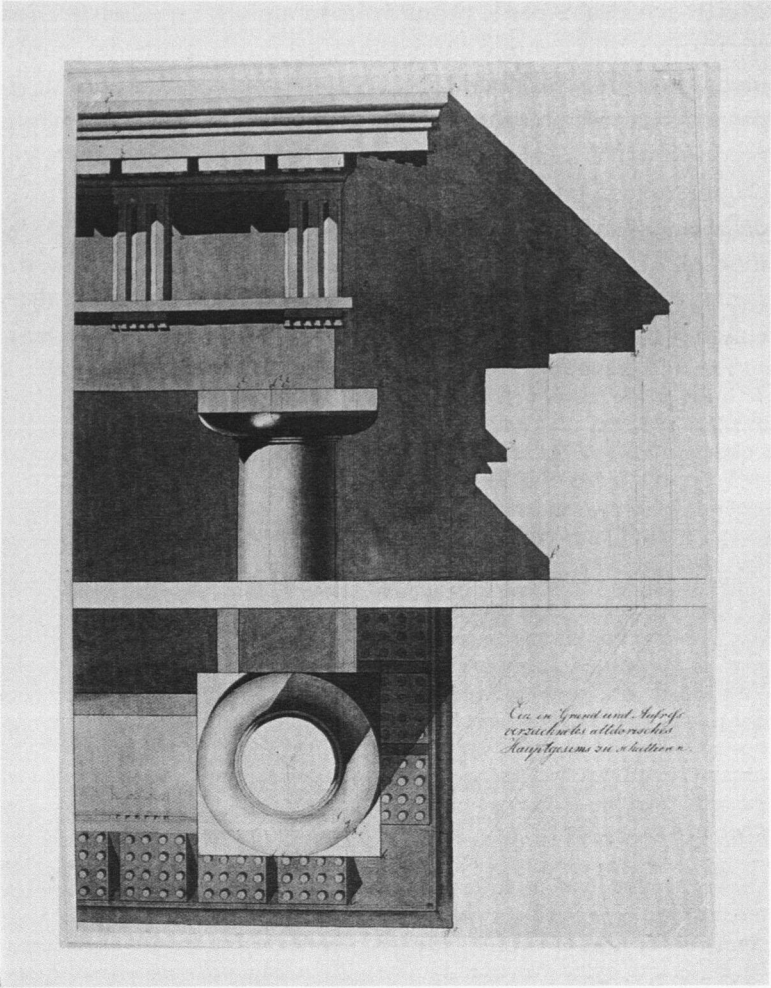
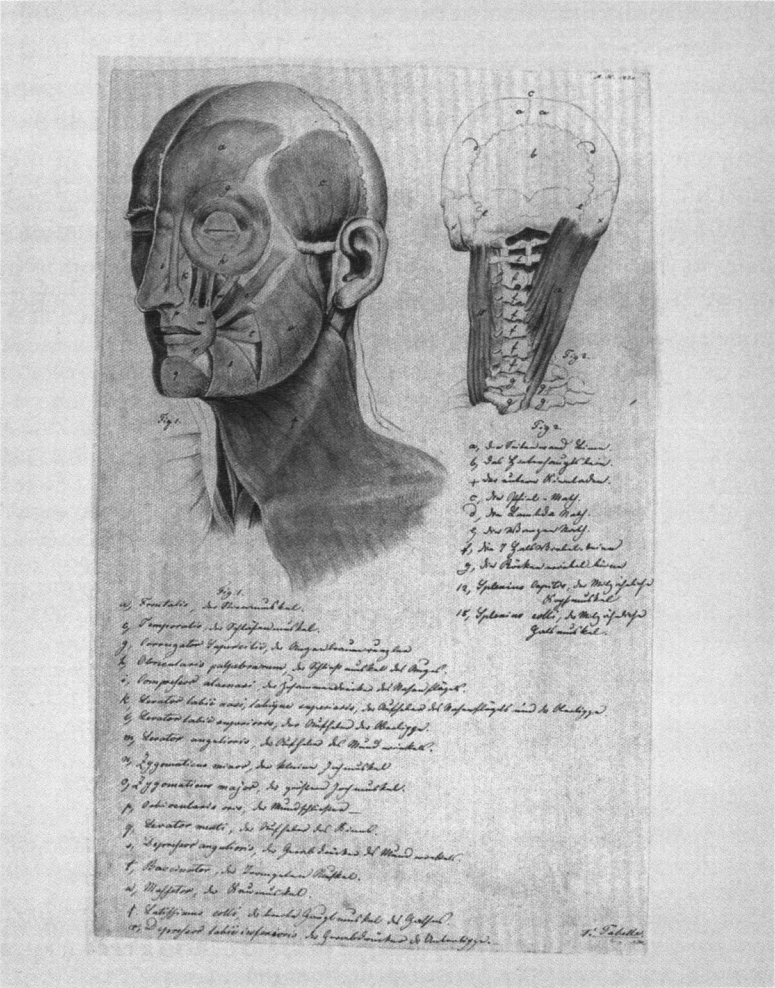
"Cet étranger, un Saxon", e ancora "ait essayé", dice il francese Bertaux. Il disprezzo per lo "straniero", per il tedesco Schulz, è tutt'altro che celato in questo passo, e in quelli che seguono: quasi si potrebbe dire che con questa formulazione Bertaux si appropriava di una lunga tradizione di ostilità della storiografia francese verso quella tedesca che comincia forse ancor prima della guerra franco-prussiana e giunge almeno fino alla prima guerra mondiale. Ma la critica a Schulz non è solo politica o personale: essa si imposta sul metodo. Costretto infatti ad ammettere, quasi suo malgrado, l'importanza innovativa dell'opera di Schulz ("Tel qu'il se présentait au public, le livre de Schulz était une révélation. Il faisait connaître assez de documents authentiques pour dénoncer, par des rapprochements faciles, la longue imposture de De Dominici; il reproduisait assez de monuments pour donner une idée des richesses artistiques que étaient restées méconnues dans les provinces napolitaines. Les descriptions sont généralement précises;

la plupart des inscriptions copiées avec soin; des comparaisons heureuses ont été parfois indiquées. Si l'on pense au nombre des monuments catalogués pour la première fois, aux difficultés que le voyageur a dû rencontrer, aux registres manuscrits, aux collections et aux volumes isolés qu'il a dépouillés, on placera l'oeuvre de Schulz au-dessus de celle de Rumohr, et on saluera dans l'auteur de ce livre posthume un des initiateurs le plus laborieux et les plus clavoyants de la critique moderne dans l'histoire de l'art"), Bertaux attaccò duramente il piano dell'opera e la sua presentazione dei monumenti secondo un ordine geografico, e deprecò persino la poca maneggevolezza dei volumi e il loro costo elevato (più di seicento franchi). Anzi, malgrado avesse cautamente ammesso il merito di Schulz nei confronti di De Dominici, la precisione delle descrizioni, lo scrupolo delle trascrizioni documentarie ed epigrafiche, Bertaux affermò che se pure Schulz fosse riuscito a redigere personalmente tutta la sua opera, comunque non sarebbe mai riuscito ad innalzare una costruzione storica sui cocci del romanzo di De Dominici più di quanto non avesse fatto Ferdinand von Quast: "Cependant le livre de Schulz ne suffit point à détruire les erreurs traditionnelles qu'il devait remplacer par des faits établis, ni à répandre la connaissance des monuments dont il apportait la description et l'image. Il n'a fait pénétrer la connaissance de l'Italie méridionale ni dans le grand public, ni même dans le groupe restreint des érudits et des critiques". Vista l'immensa autorità che Bertaux ha avuto sulle sorti della storiografia novecentesca meridionale (autorità comprovata dalla fatica che si fa ancora oggi a scardinarne alcuni degli assunti)⁸³, ce n'è abbastanza nelle sue parole perché nel Novecento fosse garantita a Schulz una sicura immeritata sfortuna⁸⁴.

Non sono qui a dare valutazioni di merito su questi due importanti studiosi dell'arte medievale del Meridione, pratica oziosa e gratuita, né per valutare chi abbia detto la cosa più valida o più utile su ciascun monumento meridionale, o chi l'abbia detta per primo. Quel che qui conta è chiarire la loro reciproca posizione nel contesto della storiografia meridionale, al fine di meglio comprendere anche la loro interpretazione dei monumenti e la fortuna che tale interpretazione ha goduto sulla storiografia po-

19. Anton Hallmann, ante 1845, Bayerische Staatsbibliothek (Ana 355, A.I.B)

20. Anton Hallmann, Schattenwurf eines altdorischen Hauptgesimses, ante 1845, Bayerische Staatsbibliothek (Ana 355, A.I.c)



stereiore. Da questo punto di vista, il lavoro di Schulz, proprio perché isolato e senza punti di riferimento, appare, a dispetto del giudizio di Bertaux, ancora più rilevante.

Un caso tra tutti mi pare esemplare. Il volume su Napoli dei *Denkmäler* si apre con un paragrafo dedicato alla Cattedrale dell'Assunta e all'edificio che l'aveva preceduta nello svolgimento delle medesime funzioni, Santa Restituta: "Die gegenwärtige Hauptkirche von Neapel wurde seit dem Jahre 1299 vom Könige Karl II. neben der alten Cathedrale Santa Restituta erbaut. Durch den neueren Bau wurde ein Stück der alten Kirche hinweggeschnitten; der Rest erlitt verschiedene Abänderung, welche jedoch weder die ursprüngliche Basilikenform, noch die interessanten Nebencapellen zerstörten"⁸⁵. Nel giro di una sola breve e sintetica frase, Schulz usa un documento angioino inedito per datare con esattezza il nuovo duomo gotico al tempo di Carlo II, e nello stesso tempo applica la critica delle fonti storiche, e il proprio occhio, per datare correttamente anche la vecchia cattedrale decurtata, della quale non gli sfugge né il ruolo né la reale collocazione all'interno dell'area episcopale⁸⁶.

Sullo stesso argomento, settant'anni dopo, Émile Bertaux esporrà diffusamente un'erronea e fantasiosa ipotesi messa su carta nella medesima forma, solo pochi anni prima, da Bartolommeo Capasso⁸⁷, senza alcuna connessione né con il dettato dei documenti e delle fonti storiche, né con l'effettivo stato materiale dei luoghi: "La basilique constantinienne de Naples, qui était, à ce qu'il semble, dédiée tout d'abord au Sauveur, prit dans la suite le

nom de la martyre sainte Restituta, dont elle reçut les reliques au VIII^e siècle. Cette première église avait son abside tournée vers le nord. A la fin du V^e siècle, l'évêque Stephanus éleva, contre la basilique de Constantin, une seconde église, orientée vers l'est. La Stephanica, comme on l'appela en mémoire de l'évêque, et la basilique du IV^e siècle, dont les façades formaient un angle droit, eurent un atrium commun, entouré d'un colonnade. Ces deux églises, soudées l'une à l'autre, furent chacune desservies par un clergé distinct, et chacune d'elles exposa dans son abside un trône épiscopal. Il y eut, pour un seul évêque, deux cathédrales [...]. La Stephanica, incendiée une première fois au VIII^e siècle, fut démolie à la fin du XIII^e, pour faire place à la cathédrale nouvelle que voulait bâtir Charles II d'Anjou"⁸⁸.

La profonda differenza di approccio alla questione sullo stato originario dell'antica Cattedrale di Napoli⁸⁹, la divergenza nettissima del metodo interpretativo, la maniera quasi contrapposta di servirsi delle fonti a disposizione, così come emergono limpidi dal confronto tra i due passi, confermano innanzitutto la precocità e la modernità del modo con cui Schulz si accostò alle grandi tematiche del Medioevo meridionale. Settant'anni prima di Bertaux, Schulz percorse l'intera Italia meridionale accompagnato da artisti che, per sua consapevole e deliberata scelta scientifica (oltre che di gusto, evidentemente), riprodussero i monumenti con una precisione di tratto e di resa formale che solo la fotografia consentirà diversi decenni più tardi. Schulz rilevò misure, stilò descrizioni minuziose, ma più di tutto pose alla base della sua indagine

storico-artistica, e per la prima volta in ambito meridionale, una strettissima, inscindibile connessione tra osservazione del monumento e verifica sul documento. Schulz non si accontentò di riproporre il parere espresso da altri, non ripeté neanche quanto prodotto dall'erudizione locale, frutto talora di dispute della cui origine non si aveva più memoria e di tradizioni storiografiche della cui invenzione a tavolino si era perduta la cognizione dei moventi, ma usò soltanto l'occhio (il proprio e quello dei suoi disegnatori) e la sua capacità di interpretazione dei documenti d'archivio. I documenti cercati e trovati da Schulz nel Grande Archi-

vio di Napoli erano finalizzati a scoprire il legame, non eludibile, tra committenza e produzione artistica. Di moltissimi di questi documenti, e dei più importanti per la ricostruzione della storia dell'arte di età angioina, Schulz ne diede già allora una fedele e attendibile trascrizione: essi costituiscono tuttora una riserva inesauribile di materiale per gli storici dell'arte meridionale. E Schulz fece tutto questo tra il 1832 ed il 1842, in Italia meridionale, in una terra lontanissima da quell'Europa in cui proprio in quegli anni si apriva il dibattito che avrebbe condotto alla nascita della moderna storia dell'arte medievale.

¹ Sulle modalità e le finalità culturali dei viaggi intrapresi da cittadini tedeschi dal Quattrocento al Settecento (con sconfinamenti nell'Ottocento) si veda il recente volume miscelaneo *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert* Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut, Paris 2000, a cura di R. Babel e W. Paravicini (Beihefte der Francia, 60), Ostfildern 2005. In particolare sull'ambiente intellettuale e artistico romano della prima metà dell'Ottocento cfr. gli Atti del Convegno tenutosi a Roma, presso l'Accademia di Danimarca, tra il 5 e il 7 giugno del 2003, ora editi con il titolo *Fictions of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, a cura di Lorenz Enderlein e Nino Zchomelidse, Roma 2006.

² Sulla fama che Rumohr aveva acquisito fin dalla fine degli anni venti dell'Ottocento cfr. J. von Schlosser, *Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung*, in C.F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, Frankfurt a. M. 1920; traduzione italiana di M. Bacci, *Il fondatore della nuova indagine artistica. Carl Friedrich von Rumohr*, "Paragone. Arte", 297 1974, pp. 3-24; 1975, 299, pp. 3-18.

³ Cfr. *infra*, nota 22.

⁴ Cfr. *infra*, nota 20.

⁵ Jules Quicherat ricoprì la prima cattedra di archeologia medievale negli anni 1846-1847, riservando particolare attenzione alle fonti storiche e ai caratteri interni delle strutture architettoniche: cfr. X. Barral i Altet, *Les étapes de la recherche au XIX^e siècle et les personnalités*, in *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris 1991, pp. 348-367; L. Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris 1998.

⁶ *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien von Heinrich Wilhelm Schulz, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand von Quast*, 4 voll., Dresden 1860.

⁷ Schulz racconta il suo viaggio in Italia, in termini particolarmente evocativi e nostalgici, nella *Einleitung des Verfassers* (1847) ai *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* cit., pp. 1-16.

⁸ *Einleitung des Verfassers* cit., p. 3.

⁹ *Italiensehnsucht: Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, a cura di H. Wiegand, München-Berlin 2004.

¹⁰ *Einleitung des Verfassers* cit., p. 3.

¹¹ Su questo tema rinvio in particolare a *Dell'antiquaria e dei suoi metodi* Atti delle giornate di studio, Pisa, 1997-1999, a cura di E. Vaiani, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001. Utili osservazioni e importanti aperture di indagine si trovano in *Arti e storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino 2004.

¹² J.-B. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa decadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris 1823. Sull'opera di Séroux d'Agincourt, sulla quale numerosissime sono le voci bibliografiche, mi limito a segnalare alcuni interventi orientativi e le pubblicazioni più aggiornate: H. Loyrette, *Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, "Revue de l'art", 48 1980, pp. 40-56; I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale*, in *La scoperta dei primitivi tra Sette e Ottocento*, a cura di O. Rossi Pinelli, "Ricerche di storia dell'arte", 77 2002, pp. 5-23; Ead., *Séroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monuments: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra*

fine XVIII secolo e inizio XIX secolo, Roma 2005; D. Mondini, *Mittelalter im Bild: Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005. Si vedano anche G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Torino 1964, pp. 164-175, con particolare attenzione agli artisti che fornirono i disegni per le incisioni (sui quali Previtali già era intervenuto nell'articolo, *Alle origini del primitivismo romantico. Il viaggio umbro-toscano di William Young Ottley e Humbert de Superville*, "Paragone. Arte", 149 1962, pp. 32-51); E. Borea, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, "Prospettiva", 69 1993, pp. 28-40; 1993, 70, pp. 50-74.

¹³ *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI tradotta e illustrata da Stefano Ticozzi*, Prato 1826-1829.

¹⁴ Cfr. *Arcisse de Caumont, 1801-1873, érudit normand et fondateur de l'archéologie française* Atti del Colloquio internazionale, Caen, 14-16 giugno 2001, a cura di V. Juhel, Société des Antiquaires de Normandie, Caen 2004.

¹⁵ *Lettres de Prosper Mérimée à Ludovic Vitet (1840-1848). La naissance des monuments historiques*, Paris 1998 (riedizione a cura di F. Bercé dell'edizione di Maurice Parturier del 1934); F. Bercé, *Du monument historique au Patrimoine. Du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris 2000; *La route de Mérimée. Correspondance et patrimoine*, a cura di Solange Gavin, Paris 2006.

¹⁶ Sulla questione della riscoperta del Medioevo francese cfr. X. Barral i Altet, *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, Paris 2006, in particolare il capitolo *Inventer l'art roman: la construction d'une discipline*, pp. 15-58.

¹⁷ Trasferitosi stabilmente, forse fin dal 1778, a Roma, dove raccolse tutte le sue collezioni di disegni, di tavole, di antichità, continuamente accresciute fin dalla giovinezza, Séroux d'Agincourt doveva essere considerato una sorta di meta imprescindibile per il viaggiatore colto che alla fine del Settecento si recasse nella città. Andò a visitarlo anche Goethe, il 22 luglio 1787, che così scrisse nel suo *Viaggio in Italia* (cito dall'edizione italiana, Milano 1983, p. 412): "Nel pomeriggio fui dal cavaliere d'Agincourt, un ricco francese che dedica tempo e sostanze a scrivere una storia dell'arte, dalla decadenza fino alla rinascita. Ha raccolto delle collezioni del più alto interesse, che attestano come lo spirito umano sia rimasto attivo anche durante le epoche torbide e oscure. Se l'opera giungerà a termine, sarà certo notevolissima".

¹⁸ In ambito inglese, ricordo almeno E. Cresy-G. Ledwell Taylor, *Architecture of the Middle Ages in Italy*, London 1829; R. Willis, *Remarks on the Architecture of the Middle Age, especially of Italy*, London 1835; Th. Hope, *An Historical Essay on Architecture*, London 1835 (i cui disegni di edifici romani, nella loro schematica precisione, mostrano punti di contatto con i disegni di Anton Halmann, su cui *infra*, note 43-50 e testo corrispondente); H. Gally Knight, *An Architectural Tour in Normandy*, London 1836. Sulla Francia cfr. *supra*, nota 15; sulla Germania, *infra*, nota 20.

¹⁹ Le riproduzioni a stampa delle opere, derivate da disegni eseguiti da importanti artisti del tempo, svolsero un ruolo di primo piano nell'opera di Séroux d'Agincourt (cfr. *supra*, nota 11). Ma c'è un altro aspetto che va sottolineato a tal riguardo. È infatti condivisibile l'opinione di J. von Schlosser (*La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, a cura di Otto Kurz, Firenze 1964, p. 424; ediz. orig. *Die Kunsliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924) che Séroux d'Agincourt "non si stanca di far rilevare che l'organo decisivo è l'occhio del ricercatore, che

l'interpretazione formale deve sostituire quella del contenuto, che le fonti primarie e l'opera d'arte stessa devono prevalere sulla tradizione indiretta, letteraria", e che ciò valesse soprattutto in contrasto con l'erudizione sacra del tipo Montfaucon-Mabillon, ma è pur vero, come fece rilevare G. Previtali (*La fortuna dei primitivi* cit., p. 166), che Séroux d'Agincourt "più che i monumenti guardava i disegni che di essi gli mandavano i vari amici (i vari Dufourny, Otley, Antonelli, Canova, Paris ecc.) o le incisioni delle opere a stampa (dei vari Ahlberg, Hearne, Cardonel, Willis ecc.)".

²⁰ Per una rapida sintesi delle vicende biografiche di Rumohr disponiamo della voce di G. Kegel, nello *Schleswig-Holsteinisches Biographische Lexicon*, III, Neumünster 1973, pp. 230-235. La bibliografia sulla figura intellettuale di Rumohr è amplissima. Oltre all'introduzione di J. von Schlosser all'edizione delle *Italienische Forschungen* del 1920, più sopra citata, i primi interventi di un certo rilievo sulla sua metodologia storico-artistica sono di A. Tarrach, *Studien über die Bedeutung Carl Friedric von Rumohrs für Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft*, "Monatshefte für Kunstwissenschaft", XIV 1921, pp. 97-142; e di W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker, III, Von Sandrart bis Rumohr*, Leipzig 1921, pp. 292-318. Più di recente si segnalano il volume di P. Müller-Tamm, *Rumohrs «Haushalt der Kunst». Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethe-Zeit* (Studien zur Kunstgeschichte, Band 60), Hildesheim-Zürich-New York 1991; e i numerosi importanti saggi di Enrica Yvonne Dilk, tra i quali: *Il medievalismo religioso-patriottico-nazareno: la controversia sulla nuova arte tedesca, in Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento. Il Medioevo* Atti della settimana di studio, Trento, 16-20 settembre 1985, a cura di R. Elze, P. Schiera, Bologna-Berlin 1988, pp. 221-242; *Carl Friedric von Rumohrs Verlagskorrespondenz mit der J.G. Cotta'schen Buchhandlung*, "Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft", XXXIV 1990, pp. 87-124; *Carl Friedric von Rumohr e la novellistica italiana, in Rapporti fra letteratura tedesca e italiana nella prima metà dell'Ottocento*, Milano 1990, pp. 107-159, confluì, insieme ad altri scritti, nel volume *Ein "praktischer Aesthetiker". Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs*, Hildesheim-Zürich-New York 2000. In ambito francese, segnalò *Pour une "économie de l'art": l'itinéraire de Carl Friedrich von Rumohr*, a cura di M. Espagne, Paris 2004. Di Gabriele Bickendorf, che, opponendosi all'immagine di Winckelmann come fondatore della storia dell'arte, ipotizza che i metodi della moderna storia dell'arte trovino le loro basi nella tradizione antiquaria sei-settecentesca, esemplificata nel magistero di Johann Dominicus Fiorillo (1748-1821), alla cui scuola Rumohr si formò a Göttinga, si leggano *Visualität und Narrativität: Rumohrs "Italienische Forschungen" in einem methodischen Spannungsfeld*, in *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch* zum 60. Geburtstag, a cura di M. Kern, München 2004, pp. 362-375, con un'ampia discussione della storiografia sull'argomento; *Deutsche Kunst und deutsche Kunstgeschichte: von Winckelmann bis zur Berliner Schule*, in *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterliche Europa*, a cura di T. Schilp, (Dortmunder Mittelalter Forschungen, 3), Verlag für Regionalgeschichte, Gütersloh 2004, pp. 29-44; e il volume *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998. Della stessa studiosa segnalò anche *Kunstgeschichte als historische Wissenschaft*, "Kunsthistorische Arbeitsblätter", 7/8 2002, pp. 35-44. Su Fiorillo, oltre alla voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di A. Hölder (curatore anche dei *Sämtliche Schriften* di Fiorillo, 12 voll., Olms, Hildesheim 1977), uscita nel 1997, si vedano gli atti del colloquio *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, a cura di A. Middeldorf Rosengarten, Wallstein, Göttingen 1997, in partic. l'intervento di J. Schönwälder, *Johann Dominik Fiorillo und Carl Friedrich von Rumohr*, pp. 388-401. Un quadro generale di questo ambiente culturale può leggersi in U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, München 1996, in partic. pp. 89-91. Approfondimenti e conferme sulle scelte intellettuali ed artistiche di Rumohr potrebbero venire dallo studio della sua collezione e della sua biblioteca, il cui catalogo fu edito una prima volta da G.A. Frenzel, *Die Kunstsammlung des Freiherrn C.F.L.F. von Rumohr* [...], Rathgens, Lübeck 1846, e poi ristampato nel 2005 nelle *Sämtliche Werke* (XVI) di Rumohr, per le quali cfr. *infra*, nota 22. Infine, sul rapporto di Rumohr con i pittori Nazareni si veda almeno G. Kegel, *Carl Friedrich von Rumohr mecenate degli artisti tedeschi in Italia*, in *Gli artisti romantici tedeschi del primo Ottocento a Olevano Romano*, a cura di D. Riccardi, Milano 1997, pp. 82-93.

²¹ Scrive Schlosser (cito dalla traduzione italiana *Il fondatore della nuova indagine artistica* cit., p. 5): "Rumohr per primo ha innalzato la storia dell'arte dal suo passato estetico-letterario a disciplina storica e ha posto quelle basi che le erano fino a quel momento mancate; basti osservare il metodo infinitamente diligente ma anche completamente acritico non solo di un Fiorillo, ma anche di un d'Agincourt. Non a torto Rumohr ha parlato talvolta della 'inconcepibile

sfacciataggine' di solito congenita alle più recenti compilazioni di storia dell'arte che, senza basi documentarie, attribuiscono ad artisti opere che per ragioni cronologiche è impossibile che possano appartenere loro. Partendo da una vasta conoscenza dei numerosi monumenti italiani (che sono sempre in primo piano nelle *Forschungen*), l'attenzione del Rumohr fu richiamata anzitutto sulle fonti secondarie, cioè la tradizione scritta, su relazioni o documenti e la loro necessaria critica. Egli ha fondato veramente la filologia della nuova storia dell'arte. La meta che gli è sempre davanti agli occhi è l' 'onestà storica' che lo ha portato ad opporsi a 'quella licenza proterva che nella storia dell'arte moderna vale così spesso per critica e conoscenza', parole che potrebbero essere ripetute ancor oggi. [...] Furono soprattutto i documenti, fino allora presi solo in superficiale considerazione, i testimoni imparziali di un presente scomparso a cui si rivolse il Rumohr". E riprendendo direttamente le parole di Rumohr: "io noto che nelle ricerche documentarie di ogni tipo il semplice scartabellare e un cercare disordinato porta solo il lettore alla cecità; mentre, in rapporto all'oggetto della ricerca, si deve percorrere filza per filza, carta per carta, la penna sempre in mano, per dare a se stessi e agli altri la certezza che si è dato fondo a quanto esisteva. Se la nuova storia dell'arte volesse sollevarsi al di sopra della novellistica e delle mezze verità – che pure son presenti nell'opera del suo stesso fondatore [Rumohr si riferisce a Vasari] – per raggiungere verità e dignità storica, molti potrebbero lavorare in comune e percorrere passo per passo tutti gli archivi reperibili di cui in Italia v'è una quantità infinita, e in questo lavoro porgersi reciprocamente la mano. Ma tutto questo non accadrà molto presto perché è più facile, e forse anche più redditizio, considerare come fonte il Vasari, o autori ancor più recenti, e trascriverli senza scrupoli". Il giudizio di Schlosser su Rumohr come padre della moderna storia dell'arte è stato messo in dubbio da H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979, pp. 116-132.

²² Le *Italienische Forschungen*, edite dalla Nicolai'schen Buchhandlung, Berlin und Stettin, sono state riedite in forma anastatica in C.F. von Rumohr, *Sämtliche Werke*, a cura di E.Y. Dilk (Historia scientiarum. Ein Editions-Programm der Fritz Thyssen Stiftung zur Geschichte der Wissenschaften in Deutschland), 16 voll., Hildesheim-Zürich-New York 2003-2006, di cui costituiscono i volumi 2, 3 e 4.

²³ Sulla precocità e la modernità del pensiero di Rumohr, mi pare opportuno ricordare, con Schlosser, che fu proprio Rumohr "ad enunciare per primo quell'assioma, valido già da lungo tempo per il vero storico ma che ancor oggi non sembra passato nel sangue e nella carne di molti 'storici dell'arte', cioè che uno scrittore relativamente tardo (si parla in questo caso di Leone da Ostia) non dovrebbe essere considerato una fonte per il periodo paleocristiano": J. von Schlosser, *Il fondatore della nuova indagine artistica* cit., p. 8.

²⁴ B.G. Niebuhr (1776-1831), autore della celebre *Römische Geschichte*, era stato nominato ambasciatore prussiano a Roma, dove rimase sette anni, dopo la caduta di Napoleone. Sulla presenza degli intellettuali tedeschi nell'ambiente culturale romano nel primo Ottocento, si legga il documentato saggio di W. Schieder, *Deutsche Italienerfahrten im frühen 19. Jahrhundert*, in *Italia e Germania: liber amicorum Arnold Esch*, Tübingen 2001, pp. 503-520. Sul rapporto tra Rumohr e Niebuhr, e sul metodo di Rumohr, cfr. anche il bel saggio di A. Beyer, *Im Arsenal anschaulicher Geschichte. Die deutsche kunsthistorische Italien-Forschung vor den Institutgründungen*, in *Deutsches Ottocento. Die Deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*, a cura di A. Esch e J. Petersen, Tübingen 2000, pp. 257-272.

²⁵ Di Rumohr, G. Previtali (*La fortuna dei primitivi* cit., pp. 195) osservò che era stato il primo, dopo Guglielmo Della Valle (la cui *Storia del Duomo di Orvieto* fu edita nel 1791), "ad occuparsi dei primitivi non marginalmente, ma come campo di indagine prevalente, ed il suo studio è molto più sistematico ed il suo occhio, bisogna riconoscerlo, da vero conoscitore; le sue osservazioni, per quanto strane possano sembrare a volte, sono però sempre basate su qualche aspetto reale dell'opera d'arte esaminata. Gli errori intervengono, semmai, nella fase successiva, interpretativa; il Rumohr può essere assurdo, ma non è mai astratto".

²⁶ Ciò malgrado alcune sviste, in qualche modo giustificabili, come la mancata attribuzione a Giotto dei cicli pittorici di Assisi e Padova: cfr. J. von Schlosser, *Il fondatore della nuova indagine artistica* cit., p. 3 ("Per dimostrare l'acutezza dell'occhio di Rumohr conoscitore bastino pochi esempi: egli restituì al suo vero autore la bella Santa Giustina del Moretto a Vienna, come pure restituì ad Holbein il ritratto attribuito al Moretto a Dresda; e quando contesta a Giotto la Leggenda di San Francesco nella chiesa superiore di Assisi e la ascrive a un seguace molto più tardo è guidato da un sicuro senso stilistico"); G. Previtali, *La fortuna dei primitivi* cit., p. 195 ("Ed è senza dubbio un'esigenza giusta quella da lui più volte riaffermata di partire, nella ricostruzione della figura di un ar-

tista, dalle opere firmate; anche se, nel caso di Giotto, questo criterio, troppo rigidamente applicato, lo portò ad escludere tutta la parte migliore della produzione del maestro, dagli affreschi di Assisi a quelli di Padova).

²⁷ La notizia è data dallo stesso Schulz nella sua *Einleitung des Verfassers* cit. Le lettere che Rumohr scrisse a Schulz in quel periodo furono in parte pubblicate dallo stesso Schulz nella sua biografia di Rumohr, per la quale si veda *infra*, nota 36 e testo corrispondente. In esse Rumohr si rivolgeva al suo interlocutore apostrofandolo come "Mein lieber junger Freund".

²⁸ *Einleitung des Verfassers* cit.

²⁹ Su questo aspetto si veda soprattutto quanto scrive Irene Hueck, *Archivforschungen zu einer Geschichte der italienischen Kunst. Carl Friedrich von Rumohr, Johannes Gaye, Karl Frey*, in *Wissenschaft, Kunst und Forschungspolitik um 1900. Die Gründung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* Internationaler Kongress zum hundertjährigen Jubiläum des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Florenz, 21-24 Mai 1997, Venezia 1999, pp. 119-129.

³⁰ Su Rumohr e la traduzione tedesca del Vasari cfr. C.A. Isermeyer, *Le traduzioni tedesche delle Vite*, in *Il Vasari storiografo e artista* Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974, Firenze 1976, pp. 805-813; più in generale sul rapporto con l'opera storiografica del Vasari si veda C. Ginzburg, *Battling over Vasari: A Tale of Three Countries*, in *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices* Atti del Convegno, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 3-4 May 2002, a cura di M.F. Zimmermann, New Haven-London 2003, pp. 41-56.

³¹ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, per Francesco e Cristoforo Ricciardi, stampatori del Real Palazzo, Napoli 1742-1745.

³² La complessa questione delle "invenzioni" di De Dominici, quei nomi inventati di sana pianta sotto i quali De Dominici costruì interi cataloghi di opere, è stata oggetto negli ultimi decenni del secolo scorso di numerosi e autorevoli contributi, dalle pagine di Ferdinando Bologna (dal più lontano *Francesco Solimena*, Napoli 1958, alla celebre introduzione critica a *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414. Con un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, alla voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* uscita nel 1987), a quelle di G. Previtali, *La fortuna dei primitivi* cit., a quelle di T. Willette (*Bernardo De Dominici e le Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani: contributo alla riabilitazione di una fonte*, in *Ricerche sul Seicento napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte. Dedicato a Ulisse Prota Giurleo nel centenario della nascita*, Napoli 1986, pp. 255-269), a quelle infine di F. Sricchia Santoro (della quale si veda già *De Dominici e la storia dell'arte del '500*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immaginari di una città*, a cura di Francesca Amirante et alii, Napoli 1995, pp. 219-225), che sta attualmente curando la riedizione commentata del testo delle *Vite* dedominiciane, di cui è già uscito il primo volume (a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003; in partic. *Introduzione*, pp. IX-XLIX).

³³ La battaglia critica contro De Dominici, che a Napoli prese l'avvio dalla riedizione delle *Vite* finanziata da don Antonio Statella, principe di Cassaro (1840-46), trovò un sostenitore in Luigi Catalani, autore del *Discorso sui monumenti patrii*, Napoli 1842, riedito a Napoli nel 1977 a cura di Roberto Pannella. È però necessario sottolineare che la spinta a riconsiderare l'attendibilità di De Dominici venne a Catalani da una lettera indirizzatagli dallo scozzese Giorgio Cumming, membro dell'Accademia Archeologica di Londra, nella quale questi definiva l'opera di De Dominici "poco meno che favolosa che le *Metamorfosi* di Ovidio" (ivi, p. 24). D'altra parte Catalani, pur deprecando le invenzioni di De Dominici, non esitò a servirsene egli stesso, conservando i nomi degli artisti medievali che proprio De Dominici aveva inventato.

³⁴ "Ma già prima del Catalani, nel 1831", scriveva Croce, "ed anni seguenti, le nostre provincie erano percorse da un tedesco, E.G. Schulz, che visitava e studiava e faceva ritrarre i monumenti obliati dell'arte bizantina e del periodo normanno e svevo e angioino, sparsi nelle Puglie, nelle Calabrie, nella Basilicata. Lo Schulz quando si rivolse dallo studio dei monumenti a quello degli storici locali e specie del De Dominici, vide subito quanto gli scrittori locali fossero stati inferiori al loro argomento, e quanto il De Dominici fosse indegno di fede". E così traduce il passo più sopra citato della *Einleitung* di Schulz: "giunsi subito alla conclusione che, in quegli scrittori, i monumenti del primo medioevo, che sono qui più caratteristici e di maggiore importanza di quelli dei secoli seguenti, sono stati trascurati, laddove quelli tardivi, specialmente del tredicesimo al sedicesimo secolo, sono stati da Bernardo De Dominici messi in relazione con personaggi e avvenimenti inventati, con contraffazioni favolose, ecc.". Ma conclude Croce, "la gigantesca opera dello Schulz restò incompiuta per la sua morte accaduta nel 1855, e pubblicata postuma il 1860: cosicché vari dei suoi giudizi e ricerche si trovano già anticipati nel *Discorso* del Catalani e in uno

studio dello Hettner": B. Croce, *Sommario critico della storia dell'arte del Napoletano. I. Il falsario*, "Napoli Nobilissima", I 1892, pp. 122-126, 140-144. Lo studio di Hermann Hettner, a cui Croce fa riferimento, è il saggio dal titolo *Die neapolitanische Malerschule*, pubblicato nei "Jahrbücher der Gegenwart", febbraio 1846.

³⁵ Su Salazar autore, tra le molte altre cose, degli *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Tipografia Morelli, Napoli 1871, si veda L. Speciale, *Il discorso di Demetrio Salazar "Sulla coltura artistica dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo"*, e una nota a margine, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 411-420.

³⁶ *Karl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften. Nebst einem Nachwort über die physische Constitution und Schädebildung sowie über die letzte Krankheit Rumohr's von Carl Gustav Carus*, Leipzig 1844. A proposito degli scritti di Carus sullo stretto rapporto tra arte e scienze naturali, e sull'interesse di Rumohr per la morfologia e la fisionomica, si leggano le approfondite osservazioni che a questi temi dedica P. Müller-Tamm, *Rumohr's «Haushalt der Kunst»* cit., pp. 95-110. A questo stadio delle conoscenze, non è dato dire quanto tali studi abbiano inciso anche sul metodo di Schulz.

³⁷ Nell'affermare che nessuno lo aveva preceduto mi riferisco alla pubblicazione di lavori storiografici sull'arte medievale del Meridione, non certo ai viaggi degli intellettuali. In tal senso, a parte i numerosi viaggiatori colti provenienti dall'Europa settentrionale, il primo studioso che aveva affrontato le terre meridionali in vista di una ricerca sui monumenti era stato A.-L. Millin (1759-1818). Autore delle *Antiquité nationales, ou recueil de monuments pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire français*, 7 voll., Paris 1790-1798, Millin viaggiò nel Regno di Napoli tra il 1812 ed il 1813, facendo riprodurre monumenti ed epigrafi, ma la sua opera non vide mai la luce. Su Millin si veda C. Hurley, *Le non-dit comme principe d'écriture sous la Révolution: les Antiquités nationales (1790-1798) d'Aubin-Louis Millin*, "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 53 1996, pp. 275-284, alla quale rinvio anche per un'accurata rassegna della bibliografia più antica. I più aggiornati interventi sulla sua attività possono leggersi nel volume miscelaneo *Aubin-Louis Millin et l'Allemagne. Le Magasin encyclopedique – Les Lettres à Karl August Böttinger*, a cura di G. Espagne e B. Savoy, Hildesheim 2005, sul quale si veda anche la recensione in formato elettronico di H. Wiegel, in "Kunstform", 7, 2006, reperibile in rete sul sito www.arthistoricum.net/epublishing/kunstform. Giunsero invece in Italia meridionale diversi anni dopo il soggiorno di Schulz sia Victor Baltard (sul quale cfr. *infra*, nota 46 e testo corrispondente), sia Charles Garnier, il celebre architetto dell'Opera di Parigi, che visitò la Basilicata e la Terra di Bari nel 1849, per poi fermarsi a Napoli a riprodurre le tombe monumentali degli Angioini, in vista di una pubblicazione sulla dinastia francese: cfr. G. Larroumet, *Notice historique sur la vie et le travaux de M. Charles Garnier, lue dans la séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris 1899; M. Savorra, *Charles Garnier in Italia: un viaggio attraverso le arti, 1848-1854*, Padova 2003).

³⁸ Su questo aspetto cfr. G. Bickendorf, *Visualität und Narrativität* cit.

³⁹ *Einleitung des Verfassers* cit., p. 6: "Ueberzeugt, dass der Geschichtsschreiber bei der Würdigung ähnlicher Werke, denen erst ihre Stelle in den Jahrbüchern der Kunstgeschichte angewiesen werden soll, sich nicht wie bei den allgemein bekannten römischen oder florentinischen Denkmälern auf die persönliche Anschauung zahlloser Beschauer stützen könne, wurde ich von selbst darauf hingewiesen, der Darstellung einigermaßen durch Abbildungen zu Hülfe zu kommen und das Werk mit einer Reihenfolge von Kupfertafeln auszustatten; noch liess mich jedoch der Mangel einer genauer Kenntniss der Sache über die Ausdehnung oder die Art der künstlerische Ausstattung keine bestimmte Ansicht gewinnen".

⁴⁰ Che Schulz non fosse giunto in Italia da solo, lo dichiara egli stesso nella biografia di Rumohr (*Karl Friedrich von Rumohr* cit., pp. 58-59). Dopo aver rievocato il viaggio a Dresda che Rumohr fece nella primavera del 1831 per visitare le collezioni principesche, e aver ricordato le opinioni che il più anziano e accreditato studioso in quell'occasione aveva espresso sui quadri della Gemäldegalerie, visite alle quali sembra di capire che lo stesso Schulz avesse preso parte, così conclude: "Zwischen diesen Anschauungen brach bei Rumohr oft die Sehnsucht nach dem Vaterlande der italienischen Kunstschopfung wieder hervor, und als ich im Sept. 1831 Dresden in Gesellschaft der Herren von Stackelberg und Sterberg verliess, um Italien zu bereisen, schwankte er längere Zeit, ob er mit mir dahin zurückkehren und sich in Siena niederlassen sollte".

⁴¹ Così anni dopo rievocava questa prima fase del suo viaggio nel Sud: "Diese Reise gab mir zuerst ein Bild von der hohen Bedeutung der bisher gänzlich unbeachtet Denkmäler des Mittelalters in Apulien, das durch das Eigentümliche seiner geographischen Lage vorzugsweise geeignet sein musste, die Kunst der

Byzantiner mit der der Langobarden, den Orient mit dem Occidente zu vermitteln": *Einleitung des Verfassers* cit., p. 6.

⁴² Schulz ricorda che in questo viaggio fu accompagnato dagli architetti Schep-pig e Mey, il pittore di storia Adolph Henning e il pittore di paesaggi Erlasser: *ibidem*.

⁴³ "Hatten mir früher die schattigen Hallen alter Dome", scriveva riandando con la memoria a quel viaggio, "die Mauern ehrwürdiger Klöster lange Zeit gefesselt, so führte mich di Sonne des Südens, die Selinus' riesiges Trümmerfeld beleuchtete, hinter Agrigents lichtumglüten Säulen hinabsank, Pompejis aus der Nacht der Jahrtausende aufsteigende Strassen begrüßte und die Felsenlabyrinth von Syracus' trauernden Latomien mit wechselnden Bildern erfüllte, in die fernen Regionen des griechischen und römischen Alterthumes, in die Reihen seiner Marmorbilder und die mannigfachen Gestaltungen jener phantasievollen Religionen zurück. Dazu zeigte überall die Betrachtung der Denkmäler selbst, dass eine gesonderte Auffassung der mittelalterlichen nicht ausreichend sei, ohne zugleich die ihnen nicht selten im Einzelnen als Vorbilder dienenden des Alterthums zu berücksichtigen": *ibidem*, p. 8.

⁴⁴ Cfr. *supra*, nota 10.

⁴⁵ Su Hallmann, oltre alla voce del Thieme-Becker, XV, 1922, pp. 524-525, e a pochi altri brevi interventi in questa registrati, l'unica monografia è la dissertazione di S. Kimpel, *Der Maler-Architekt Anton Hallmann (1812-1845). Leben und Werk mit einem Ouvre-Verzeichnis*, Ludwig-Maximilian-Universität zu München, München 1974. Ricordo che Hallmann tornò più volte in Italia, dopo il soggiorno nel quale conobbe Schulz. L'ultimo viaggio gli fu però fatale: ammalatosi di febbri, morì a Livorno a soli trentatré anni.

⁴⁶ *Einleitung des Verfassers* cit., p. 9.

⁴⁷ J.L. Alphonse Huillard-Breholles, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale publiée par le soins de M. le Duc de Luynes. Dessins par Victor Baltard*, Paris 1844.

⁴⁸ Così come ridotte alla sola linea le figure riprodotte dall'affresco in Santa Chiara a Napoli, basate su disegni a solo contorno, analoghi ad alcuni che erano già comparsi nell'opera di Séroux d'Agincourt: Su questa tipologia di disegno si veda E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, II. *L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 415-484.

⁴⁹ Sul "paradigma indiziario" si veda il bel saggio di C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie*, Torino 1986, III edizione 2000, pp. 158-209.

⁵⁰ "Hallmanns Zeichnungen zeigen die für die Zeit typische zarte Kalligraphie, die Sicherheit in der graphischen Struktur, die Präzision in der Wahrnehmung und ein Gefühl für den Ausdruckswert der Linie. Atmosphärisches wird weitgehend ausgeklammert. [Hallmann] verwendete den harten, spitzen Bleistift, mit dem die Umriss bis ins kleinste Detail bestimmt werden konnten". In ciò l'artista si discosta nettamente dai contemporanei Nazareni, con i quali pure a Roma venne in contatto. E se i suoi primi disegni paesaggistici mostrano qualche correlazione con quel gruppo, egli fu sempre piuttosto scettico nei loro confronti. Alla loro "Mittelalternostalgie", Hallmann contrappose "die objective Erfassung des mittelalterlichen Formenguts entgegen, das er sehr exakt darstellte. Szenisch und Figürliches hat Hallmann nur in wenigen Ausnahme dargestellt. Sein Interesse galt vornehmlich der getreuen Wiedergabe von Architektur, Pflanzen und Landschaft": S. Kimpel, *Der Maler-Architekt Anton Hallmann* cit., p. 89. Nel 1842-1844 si pubblicava a Londra (Bohn) il volume di H. Gally Knight su *The ecclesiastical Architecture of Italy from the time of Constantine to the fifteenth century*, per il quale Hallmann aveva fornito tre disegni contemporanei ai lavori fatti per Schulz, ma le litografie di Gally Knight rendono le specificità di Hallmann, con gli effetti di luce e le strutture di superficie, molto meglio che non le incisioni dei *Denkmäler*.

⁵¹ Hallmann espose la sua teoria dell'arte in un volume dal titolo *Kunstbestrebungen der Gegenwart*, Buchhandlung des Berliner Lesecabinet, Berlin 1842. Tra le sue dichiarazioni contro le retrospettive romantiche del suo tempo, una in particolare mi sembra meriti di essere rilevata: "Die Kunst muss eine Beziehung zum wirklichen Leben haben", ed ancora: "Kurz, ich mag nicht einmal von der Zukunft erwarten und immer wieder erwarten, was die Gegenwart uns schon geben könnte, wenn wir nur tätig eingriffen und nicht immer im blinden Vertrauen zu einem Messias aufblickten; aber noch weit weniger erwarte ich das Heil aus der Vergangenheit, die schon als abgeschlossen hinter uns liegt, Menschen, die solchen Richtungen folgen, sterben ihr ganzen Leben, während die, so der Gegenwart und der Zukunft zugewandt sind, es doch wenigstens leben" (ivi, p. 86).

⁵² Per la figura di Du Bois, i suoi esperimenti e i disegni che Hallmann eseguì per lui si veda *Apoll im Labor. Bildung, Experiment, Mechanische Schönheit*. Ei-

ne Ausstellung des Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité in Zusammenarbeit mit dem Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Catalogo della mostra, Berlin, 13 Mai-2 Oktober 2005, a cura di S. Dierig e T. Schnalke, Berlin 2005. Il lavoro scientifico di Hallmann è tanto più interessante se si tiene conto che egli operò negli anni immediatamente precedenti alla nascita della fotografia architettonica: per una sintesi su questo tema rinvio a R. Cassanelli, *Fotografia, storiografia artistica e restauro, in Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, Milano 2000, pp. 227-235.

⁵³ Rientrato in Germania, Hallmann trascorse un anno a Monaco, fino all'autunno del 1837, lavorando ai disegni che aveva fatto in Puglia, insieme a Schulz (i sessanta disegni furono poi incisi da Karl Rauch a Darmstadt). Fin dall'estate 1837 fu presentato al re e al principe ereditario di Baviera e nell'inverno conobbe anche il principe di Prussia. Viaggiò molto: a Berlino entrò in contatto con Schinkel e Humboldt. A Parigi, nel 1839 ricevette una medaglia d'argento per i "dessins de monuments et de vues de la basse Italie" dalla Société libre des Beaux-Arts. Nell'inverno 1839/1840 a Londra conobbe Gally Knight, e il 20 gennaio 1840 tenne una conferenza al Royal Institut of British Architects, sull'architettura ecclesiastica greco-russa (*History of Greco-Russian ecclesiastical architecture*, conservata a Londra in forma manoscritta – si tratta di cinquanta fogli – nell'archivio del Royal Institut of British Architects: RIBA, MS.SP/10/23). Il 7 giugno 1840 saliva al trono Friedrich Wilhelm IV di Prussia. Hallmann rientrò a Berlino e Humboldt, a lui favorevole, lo presentò al re. Il 5 dicembre di quell'anno il re lo nominava "Bauinspektor beim Hofmarchallantamt", con la rassicurazione che presto avrebbe preso il posto di Schinkel. Esistono ancora i progetti di Hallmann per un duomo protestante a Berlino, mai realizzato. Nel 1840, scalzato Hallmann, Friedrich August Stüler succedeva a Schinkel come architetto di corte. Sull'ambiente berlinese nel quale Hallmann si trovò a lavorare si vedano: S. Moyano, *Schinkel's Altes Museum and Prussian Arts Policy*, "The Art Bulletin", LXXII 1990, pp. 585-608, con utili riferimenti bibliografici al contesto intellettuale; J. Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1991; D. Dolgner, *Architekten auf dem Prokrustesbett: Pro und Contra Historie im 19. Jahrhundert*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LVII 1994, pp. 512-520.

⁵⁴ Cavallari fu scrittore prolifico. Il suo lavoro *Zur Topographie von Syracus*, pubblicato prima in tedesco a Gottinga nel 1845, a seguito dei suoi studi di architettura in quella università, fu poi riedito in italiano a Palermo, con interventi di Adolf Holm e di Cristoforo Cavallari nel 1883, con il titolo *Topografia archeologica di Siracusa*. In un volume particolarmente pregiato su *La Cappella Palatina di S. Pietro nella Reggia di Palermo dipinta e cromolitografata da A. Terzi ed illustrata dai professori M. Amari, Cavallari, L. Boglino ed I. Carini*, Palermo 1889, Cavallari collaborò con studiosi di grande autorevolezza, tra i quali è opportuno sottolineare la presenza di Michele Amari, fornendo una sorta di catalogo ideale di ciò che del grande e meticoloso lavoro di Schulz, di cui era stato diretto testimone, era stato ommesso nell'edizione postuma del 1860. Le diverse parti dell'opera non sono firmate, ma a Cavallari spetta certamente, a mio parere, il capitolo riguardante la *Architettura normanna del continente italiano e di Sicilia*, nella quale così esordisce: "Per i confronti ci serviremo delle belle opere pubblicate da Gally Knight, Hittorf e Zanth, Serradifalco, Duca di Luynes, dal padre cassinese Dom. B. Gravina su Monreale, ma principalmente ci gioveremo di un nostro lavoro fatto, or sono parecchi anni, in unione con Dr. E.G. Schulz e dell'architetto Hallmann sui monumenti del Medioevo nell'Italia meridionale, del quale si pubblicava una sola parte a spese del Ministero della Pubblica Istruzione del Regno di Sassonia, per cura del distinto archeologo Barone von Quast; imperocché in quest'opera restata in parte inedita si comprendono quasi tutti i monumenti del Medioevo dei Principati longobardi detti Tuscia Longobarda, della Puglia e delle Calabrie, di tutti gli Abruzzi e delle antiche provincie del Napolitano limitrofe al fiume Pescara, non che parte di quelli della Tuscia romana e della Sicilia". Dalle parole di Cavallari sembra di arguire anche che un primo incontro con Schulz doveva già essere avvenuto al tempo del viaggio che Schulz fece in Sicilia in compagnia di Hallmann. Un profilo dell'artista e scrittore si legge nel *Saur Lexicon, ad vocem*, p. 363. Esiste anche una biografia di Elvira Mistretta Butitta, *La vita e le opere di Francesco Saverio Cavallari*, edita a Palermo nel 1930.

⁵⁵ Celebre protettore delle arti in Sicilia, autore del volume *Il Duomo di Monreale e di altre chiese sicule normanne*, se ne ricorda anche l'attività di architetto (soprattutto in merito al progetto di un palazzo per il perfezionamento dei giovani nelle scienze ideato su modello della Cattedrale di Palermo): E. Sessa, *Domenico Lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco: ricerca del nuovo sistema di architettura e insegnamento privato*, in *Giovan Battista Filippo Basile e l'Insegnamento dell'Architettura nella seconda metà dell'Ottocento* Atti del Seminario Internazionale, Palermo, 15-16 dicembre 1992, Palermo 1995; M. Cometa, Vi-

cende di architetti: dal neoclassico all'eclettismo, in *I Tedeschi e l'Italia*, a cura di G. Cusatelli e C. Magris, Milano 1996, pp. 185-192.

⁵⁶ Presa la decisione di visitare soltanto i dintorni di Palermo e di Messina, così scrive Schulz di quel periodo (*Einleitung des Verfassers* cit., p. 11): "Schon früher, wie gedacht, hatte ich den Entschluss gefasst, den Denkmälern Apuliens einige siciliane anzureihen, die theils in den inzwischen herausgegebenen Kupferwerken von Serradifalco und Hittorf ganz übergegangen, theils auch auf eine nicht genügende Weise wiedergegeben waren, und fand dazu in dem Architekten Saverio Cavallari, der sich durch das Messen und Zeichnen von Denkmälern Siciliens aus dem Alterthum und Mittelalter für den Duca Serradifalco eine genügende Kenntniss erworben hatte und in späterer Zeit sich zur größten Virtuosität durchbildete, einen denkender Künstler".

⁵⁷ Sulla figura di Hittorf (la riedizione del suo *Viaggio in Sicilia* è apparsa per Siracusa, Messina 1993) si veda K. Hammer, *Jacob Ignaz Hittorf. Ein Pariser Baumeister 1792-1867*, Stuttgart 1968. Un'ampia ricostruzione dell'ambiente culturale in cui Hittorf si trovò ad operare nel Meridione si legge in M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari 1999.

⁵⁸ Il 1836 è anche l'anno nel quale Schulz inizia la sua collaborazione con l'Istituto di Corrispondenza Archeologica, tra i membri corrispondenti dal Regno delle due Sicilie. L'Istituto era stato fondato a Roma nel 1829, con Carl Josias Bunsen (l'ambasciatore prussiano di cui ricordo il poderoso lavoro su *Die Basiliken des christlichen Rom nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst*, 2 voll., Berlin 1843, e sul quale si veda F. Foerster, *Christian Carl Josias Bunsen. Diplomat, Mäzen und Vordenker in Wissenschaft, Kirche und Politik*, Bad Arolsen 2001), come "segretario generale" per espressa volontà dell'allora principe Federico Guglielmo. Nel bollettino mensile emanato dallo stesso istituto, il *Bulletin de l'Institut de correspondance archéologique*, Schulz intervenne a più riprese, nel maggio e nel luglio 1836 (*Intorno agli oggetti di arte antica che sogliono rinvenirsi nei sepolcri di Ruvo*), nel marzo 1837 (sugli scavi di Ruvo), nell'aprile 1840 (*Ritrovamenti in terre etrusche*), nell'agosto 1841 (*Rapporto sugli scavi pompeiani negli ultimi due anni 1839-1840*), nel gennaio e febbraio 1842 (*Scavi napoletani*), nel marzo (*Scavi della Basilicata*) e nel maggio (*Scavi apuli*) dello stesso anno. Nel 1839 Schulz scriveva anche un lungo *Rapporto intorno gli scavi pompeiani eseguiti negli anni 1835-1838* per gli *Annali dell'Istituto Archeologico*. Sull'ambiente intellettuale dell'Istituto si veda l'approfondito saggio di H. Blanck, *Vom Institut de Correspondence Archeologica zum Reichsinstitut*, in *Deutsches Ottocento* cit., pp. 235-255, con precisi riferimenti ai materiali d'archivio ancora conservati presso il Deutsches Archäologische Institut Rom.

⁵⁹ Sul principe Johann von Sachsen, al quale, una volta divenuto re, fu dedicata la pubblicazione del lavoro di Schulz, cfr. A. Ditrich, *Zwischen Tradition und Modernität. König Johann von Sachsen (1801-1873)*, "Jahrbuch der Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen", 9 2001 (2002), pp. 98-99; W. Müller, *Die Monarchie im 19. Jahrhundert: neue Forschungsansätze am Beispiel König Johann von Sachsen*, ivi, 12, 2004 (2005), pp. 134-141; S. Marburg, *Die Mitbewachtpflicht des Monarchen: König Johann schreibt an das fürstliche Europa*, ivi, pp. 142-145; e il catalogo della mostra *König Johann von Sachsen: zwischen zwei Welten*, Museum Schloss Wesenstein, 3 maggio-28 ottobre 2001, Stekovic, Halle an der Saale 2001.

⁶⁰ Sulle ragioni dell'isolamento non tanto geografico quanto storiografico dell'Abruzzo si vedano le pertinenti osservazioni di F. Aceto, "Magistri e cantieri nel 'Regnum Siciliae': l'Abruzzo e la cerchia federiciana", *Bollettino d'arte*, 59 1990, pp. 15-96.

⁶¹ Sul ritardo plurisecolare con cui la produzione artistica abruzzese fu riscoperta anche grazie al "fenomeno" D'Annunzio mi si consenta di rinviare alla mia Tesi di dottorato, *Gli affreschi di Bominaco e Fossa e la pittura del Duecento in Abruzzo* (Università degli Studi di Napoli Federico II, 1999), i cui risultati in parte sono stati pubblicati in V. Lucherini, *Pittura tardo-ducecatesca in Abruzzo. Gli affreschi di Fossa e l'attività della bottega di Gentile da Rocca*, "Dialoghi di storia dell'arte", 8/9 1999, pp. 80-90; Ead., *Una proposta 'romana' per gli affreschi duecenteschi di San Pellegrino a Bominaco (L'Aquila)*, "Napoli Nobilissima", V serie, I 2000, 5-6, pp. 163-188.

⁶² Sui documenti si veda *infra*, nota 73 e testo corrispondente.

⁶³ Dell'ampiezza di interessi di Schulz e della sua attenzione per la cultura della Penisola, resta testimonianza in un suo scritto su Leopardi, *Giacomo Leopardi, sein Leben und seine Schriften*, sul quale rimando a Heidemarie Poehlmann, *Leopardi e gli scrittori tedeschi del suo tempo*, Ravenna 2003, che lo pubblica in appendice.

⁶⁴ Schulz si recò ancora una volta in Italia nel 1846, scendendo da Vienna, via Trieste. Per sua stessa ammissione, non scoprì nuove opere d'arte, ma a distanza di qualche anno dal suo lungo soggiorno italiano riuscì a guardare il Merid-

ione e la sua produzione medievale con un nuovo sguardo d'insieme ("die Totalität der Ansicht"): *Einleitung des Verfassers* cit., p. 14.

⁶⁵ Cfr. F. von Quast, *Vorwort des Herausgebers*, in *Denkmäler der Kunst* cit., pp. IX-XVI.

⁶⁶ Sulla figura di Federico Guglielmo IV di Prussia, segnalo il recente volume *Friedrich Wilhelm IV von Preussen. Ein Baukünstler der Romantik*, a cura di Hans-Herbert Möller, Berlin 2001. Le sue lettere italiane sono appena state pubblicate a cura di P. Betthausen: *Friedrich Wilhelm IV von Preussen, Briefe aus Italien 1828*, Berlin 2001.

⁶⁷ Una breve biografia di Schulz, con l'elenco delle cariche pubbliche che rivestì al suo ritorno in Germania, si legge nella prefazione di Quast ai *Denkmäler der Kunst* cit. L'attività di Schulz come conservatore si esplicò anche in diverse pubblicazioni relative alla gestione museale: *Ueber die Notwendigkeit eines neuen Galleriegebäudes für die königliche Gemäldesammlung in Dresden*, Leipzig 1846; *Beschreibung der in neuen Mittelgebäude des Pohlhofs befindlichen Kunst-Gegenstände durch die Herren Johann Gottlob von Quandt und Hofrath Heinrich Wilhelm Schulz, mit einem Vorwort des Sammlers Bernhard August von Lindenau*, s.n., Altenburg 1848; *Führer durch das Museum des Königlich Sächsischen Vereins zu Erforschung und Erhaltung vaterländischer Alterthümer im Königl. Palais des grossen Gartens*, verfasst von Dr. Heinrich Wilhelm Schulz und Dr. Gustav Klemm, Dresden 1856. Sulle opere raccolte nella collezione Lindenau si vedano *Frühe italienische Malerei im Lindenau-Museum Altenburg*, a cura di Jutta Penndorf, Seemann, Leipzig 1988; *150 Jahre Lindenau-Museum Altenburg* Catalogo della mostra, 19 aprile-19 luglio 1998, Altenburg 1998; *Bernhard August von Lindenau und seine Kunstsammlungen: "der Jugend zur Belehrung, dem Alter zum Erholung"*, München 1999; *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico, a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau Museum di Altenburg* Catalogo della mostra, Firenze, Museo di San Marco, 22 marzo-4 giugno 2005, a cura di M. Boskovits e D. Parenti, Firenze 2005.

⁶⁸ L'intervento più recente su Quast è di D. Karg: *Karl Friedrich Schinkel und Ferdinand von Quast: die Anfänge der staatliche Denkmalpflege in Brandenburg-Preussen*, in *Zeit schichten, erkennen und erhalten. Denkmalpflege in Deutschland. 100 Jahre Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler von Georg Dehio* Catalogo della mostra, Dresda, 2005, München u.a. 2005, pp. 242-247. Si veda anche J. Kohte, *Ferdinand von Quast (1807-1877), Konservator der Kunstdenkmäler des Preussischen Staates. Eine Würdigung seines Lebenswerkes*, "Deutsche Kunst und Denkmalpflege", 35 1977, pp. 114-138, al quale rimando anche per l'intervento di restauro che Quast eseguì a St. Cyriacus a Gernrode.

⁶⁹ Per questo compito, affidatogli da Federico Guglielmo desideroso di istituire nel suo stato un apposito organismo di tutela delle opere d'arte (sulla scia di quanto si era fatto in Francia, fin dal 1837, con la nascita della *Commission des monuments historiques*), Quast raccolse circa settemila disegni ordinati topograficamente: cfr. *infra*, nota 70.

⁷⁰ F. Buch, *Ferdinand von Quast und die Inventarisierung in Preussen*, in *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin 1981, pp. 361-382; Ead., *Studien zur Preussischen Denkmalpflege am Beispiel Konservatorischer Arbeiten Ferdinand von Quasts*, Worms 1990.

⁷¹ *Denkmale der Baukunst in Preussen nach Provinzen geordnet gezeichnet und herausgegeben von Ferdinand von Quast*, 4 voll., Berlin 1852-1864.

⁷² *Denkmäler der Architektur, Skulptur und Malerei vom IV. bis zum XVI. Jahrhundert, mit 328 Kupfertafeln gesammelt und zusammengestellt durch J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, revidirt von A. Ferdinand von Quast, G.W. Mettenius*, Frankfurt a.M. nach 1840. Nel 1842 Quast pubblicava anche un volume su *Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna vom fünften bis zum neunten Jahrhundert historisch geordnet und durch Abbildungen erläutert* (G. Reimer, Berlin), risultato di un viaggio in Italia compiuto nel 1838, e sul quale ricordo la recensione che ne scrisse Franz Kugler, uno dei fondatori della storia dell'arte come disciplina scientifica, in "Kleine Schrifte und Studien zur Kunstgeschichte", 2, 1854, pp. 401-404; nel 1843, pubblicava *Das Erechteion zu Athen nebst mehrern noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands, nach dem Werke des H.W. Inwood, mit Verbesserungen und vielen Zusätze herausgegeben, durch eine genaue Beschreibung dieses Tempel und eine vollständige Geschichte der Baukunst in Athen* (F. Riegel, Postdam). Negli anni successivi scrisse su *Die romanische Dome des Mittelrheins zu Mainz, Speier, Worms, kritisch untersucht und historisch festgestellt* (Berlin 1853); *Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirchen* (Berlin 1853); *Die Entwicklung der kirchlichen Baukunst des Mittelalters* (Berlin 1958); *Les emaux d'Allemagne et les emaux limousins* (Paris 1860). Curò, insieme ad Heinrich Otte Weigel, la pubblicazione della *Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst*, che uscì nel 1856 e nel 1858. Ed ancora nel 1877, a Quedlinburg, *Die Gräber in der Schlosskirche zu Quedlinburg*.

⁷³ Grazie alla protezione del ministro Nicolò Santangelo, Schulz restò a Napoli un intero anno, con il permesso di consultare, senza restrizioni, i documenti contenuti nell'Archivio di Stato: *Einleitung des Verfassers* cit., p. 14.

⁷⁴ Su questi temi rinvio a X. Barral i Altet, *Contre l'art roman?* cit.

⁷⁵ Sull'accuratezza delle illustrazioni di Schulz cfr. N. Rash-Fabbri, *A Drawing in the Bibliothèque National and the Romanesque Mosaic Floor in Brindisi*, in "Gesta", XIII, 1974, pp. 5-14; Ch.B. McClendon, *The Church of S. Maria di Tremiti and its significance for the history of Romanesque Architecture*, "Journal of the Society of Architectural Historians", XLIII 1984, pp. 5-19.

⁷⁶ Riguardo ai *Documenta artium media aetate in utriusque Siciliae Regno cultarum historiam illustrantia*, che costituiscono il IV volume dell'opera di Schulz, così il curatore del lavoro, Ernest Strehlke, precisava: *Henricus Guilelmus Schulz, qui semper uno conspectu tueri nitebatur artium cum rerum publicarum tam sacrarum quam profanarum istoria et quo diutius versabatur in eiusmodi contemplatione, quo modo per Neapolitanum regnum artes diversis temporibus cultae essent, eo magis discebat repletas esse, quae vulgo ferentur de hoc, narrationes teterim fabulis, adeundum plane sibi illum thesaurus censuit et accurantius cognoscendum, unde etiam ipsas ad artes facientium monumentorum magnam messem sibi sperare poterat eventuram*. Sull'importanza dei ritrovamenti di Schulz negli archivi del Regno, ricordo soltanto che fu proprio Schulz a pubblicare il poi celebre documento angioino indirizzato da re Roberto d'Angiò alla regina Sancia, il 13 di maggio del 1333, nel quale le assegnava ricchi proventi e le chiedeva di far allestire "sepulcra honorabilia et condecencia regie dignitati" per il suo avo Carlo I, re di Sicilia e Gerusalemme, per il fratello Carlo Martello, re d'Ungheria, e per la moglie di questi, Clemenza d'Asburgo (IV, pp. 165-166). Sull'importanza di questo documento si veda V. Lucherini, *La Cappella di San Ludovico nella Cattedrale di Napoli, le sepolture dei sovrani angioini, le due statue dei re e gli errori della tradizione storiografica moderna*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 70 2007, pp. 1-22. Sulla situazione di conservazione dei registri angioini nell'Ottocento, sulla difficile concessione dei permessi di consultazione, sulla distruzione delle serie archivistiche più preziose dell'Archivio di Stato di Napoli avvenuta nel settembre del 1943, si legga S. Palmieri, *Degli archivi napoletani. Storia e tradizione*, Napoli 2002.

⁷⁷ Su Giovan Antonio Summonte e la sua *Historia della Città e Regno di Napoli*, edita a Napoli nel 1601 (II), 1602 (I), 1640 (III) e 1643 (IV), si veda soprattutto R. Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli*, Bari 1994 (II edizione), in partic. pp. 107-109.

⁷⁸ Su Bartolomeo Chioccarello e il suo *Antistitum praeclarissimae Neapolitanae Ecclesiae catalogus ab apostolorum temporibus ad hanc nostram aetatem et ad annum 1643*, typis Francisci Savii, expensis Petri Agnelli Porrini, Neapoli 1643, si veda la voce di A. Casella nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, XXV, 1981, pp. 4-8.

⁷⁹ Su questi scrittori e il loro ambiente culturale cfr. *Libri per vedere* cit.

⁸⁰ Sull'erudito napoletano e l'ambiente intellettuale napoletano a lui contemporaneo si veda ora Bartolommeo Capasso, *Storia, filologia, erudizione nella Napoli dell'Ottocento*, a cura di Giovanni Vitolo, Napoli 2005.

⁸¹ Cfr. X. Barral i Altet, *Contre l'art roman?* cit.

⁸² *L'art dans l'Italie méridionale*, A. Fontemoing, Paris 1903. Su Bertaux e il suo ruolo intellettuale si veda il recente intervento di Vittoria Papa Malatesta, *La storia dell'arte medievale prima di Émile Mâle*, in *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'oeuvre: Rome et l'Italie*, Rome 2005, pp. 131-151.

⁸³ Mi riferisco in particolare all'idea, largamente diffusa in tutta la trattazione di Bertaux, che le novità duecentesche di sapore più o meno gotico siano quasi sempre importate da artisti d'oltralpe, anche in mancanza di qualsivoglia testimonianza comprovante la presenza materiale di maestranze straniere. Più che la famigerata ipotesi benedettina, di cui Bertaux si fa portavoce e che per certi versi aveva una sua certa validità in alcuni specifici casi, sarebbe ormai opportuno sottoporre a revisione l'ipotesi stessa dei "viaggi degli artisti" che tanto imperversa nei volumi dell'*Art dans l'Italie méridionale*. Si veda, proprio in ambito

abruzzese, il caso delle pitture di Castelcastagna, su cui mi riservo di ritornare, ma soprattutto il caso di Bominaco, dove evidentemente l'apporto formale più nuovo (lungi dall'essere il risultato di una non meglio precisata influenza gotica, e di sicuro invece connesso con la contemporanea produzione romana per l'esistenza di elementi di stile che solo a Roma potevano essersi originati) si innesta su un retroterra locale di forte tradizione, mai venuto meno nel corso dei secoli XII e XIII (su Bominaco cfr. *supra*, nota 61; sulla pittura romana di metà Duecento cfr. in particolare A. Draghi, *Gli affreschi della sala gotica del monastero dei Santi Quattro Coronati*, Milano 2006: le pitture recentemente scoperte dalla Draghi dimostrano inequivocabilmente ciò che anni fa si poteva solo intuire, cioè che che il legame tra Roma e le terre abruzzesi era strettissimo, ben più di quanto si sia mai voluto ammettere).

⁸⁴ A tal riguardo mi limito a citare un caso davvero esemplare di mancata comprensione del lavoro di Schulz. Nella recensione all'edizione aggiornata dell'opera di Bertaux curata da A. Prandi e R.P. Bergman, "The Art Bulletin", LXIV 1982, pp. 141-142, scrive che lo studioso francese era stato anticipato da due "intrepid predecessors", Heinrich Wilhelm Schulz e Demetrio Salazar: Schulz "began the task of assessing the written sources as they related to the monuments; in so doing he put our knowledge of many individual works on a new basis"; Salazar, invece, "relied more on the traditionally available sources; his thick book is perhaps most valuable for its engravings of the monuments". Ma entrambi, a dispetto delle differenze dei loro lavori, "had one essential element in common: they were primarily antiquarians. As a result, both tended to treat individual monuments or works of art almost as isolated phenomena. If the context was considered, it was inevitably a local one, confined to the immediate urban setting. [...] Whereas Schulz und Salazar had defined the sections of their work topographically (e.g., "Naples", "Bari" etc.), Bertaux's were cast in large historical or topo-historical categories (e.g. "Art in the Duchy of Naples and in the Byzantine Cities of Southern Italy Before the Tenth Century", "The Normans and the Civilization of Southern Italy"). Tuttavia è frequente leggere, anche in lavori recentissimi e molto documentati sull'arte medievale nel Regno di Napoli, che Schulz avrebbe scritto "dopo" Luigi Catalani o "dopo" altri autori meridionali attivi a partire dagli anni quaranta, se non dagli anni cinquanta e sessanta, dell'Ottocento, dimenticando del tutto che Schulz aveva cominciato a scrivere già nel 1832, come Benedetto Croce aveva ben rilevato più di un secolo fa (cfr. *supra*, nota 34).

⁸⁵ *Denkmäler der Kunst* cit.

⁸⁶ Schulz, che bene conosce le fonti cronachistiche e i documenti d'archivio napoletani, e verifica su questi i risultati dell'osservazione *de visu*, non commette l'errore in cui è poi caduta la storiografia novecentesca, anche sulla base di ciò che scrisse Bertaux, di credere che fossero esistite a Napoli due cattedrali. Sulla questione storiografica delle due cattedrali, vedi *infra*, nota 89.

⁸⁷ Il riferimento a Bartolommeo Capasso (B. Capasso, *Pianta di Napoli nel XI secolo*, "Archivio Storico per le Province Napoletane", XVII 1892, pp. 422-484), compare, nell'*Art dans l'Italie méridionale*, nella nota relativa all'affermazione che a Napoli vi era stato un solo vescovo per due cleri e due cattedrali, ma la ricostruzione topografica proposta da Bertaux è chiaramente debitrice dell'ipotesi formulata da Capasso, secondo il quale una delle due cattedrali, la Stefania, si sarebbe trovata sul medesimo sito su cui poi fu costruita la cattedra.

⁸⁸ É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* cit.

⁸⁹ Su quanto le affermazioni di Bertaux fossero fallaci, basate com'erano su di un'invenzione storiografica primo-settecentesca di cui evidentemente Bertaux non conosceva l'origine, cfr. V. Lucherini, *Le due cattedrali di Napoli: l'invenzione di una tradizione storiografica*, "Prospettiva", 2004 (2005), 113/114, pp. 2-31; Ead., *Ebdomadari versus Canonici: gli istituti clericali, il potere ecclesiale e la topografia medievale del complesso episcopale di Napoli*, "Anuarios de estudios medievales", 36 2006, pp. 613-649; Ead., *L'architettura della Cattedrale di Napoli nell'Altomedioevo: lo sguardo verso Roma del vescovo-duca Stefano II (766-794)*, "Hortus Artium Medievalium", 13/1 2007, pp. 51-73.